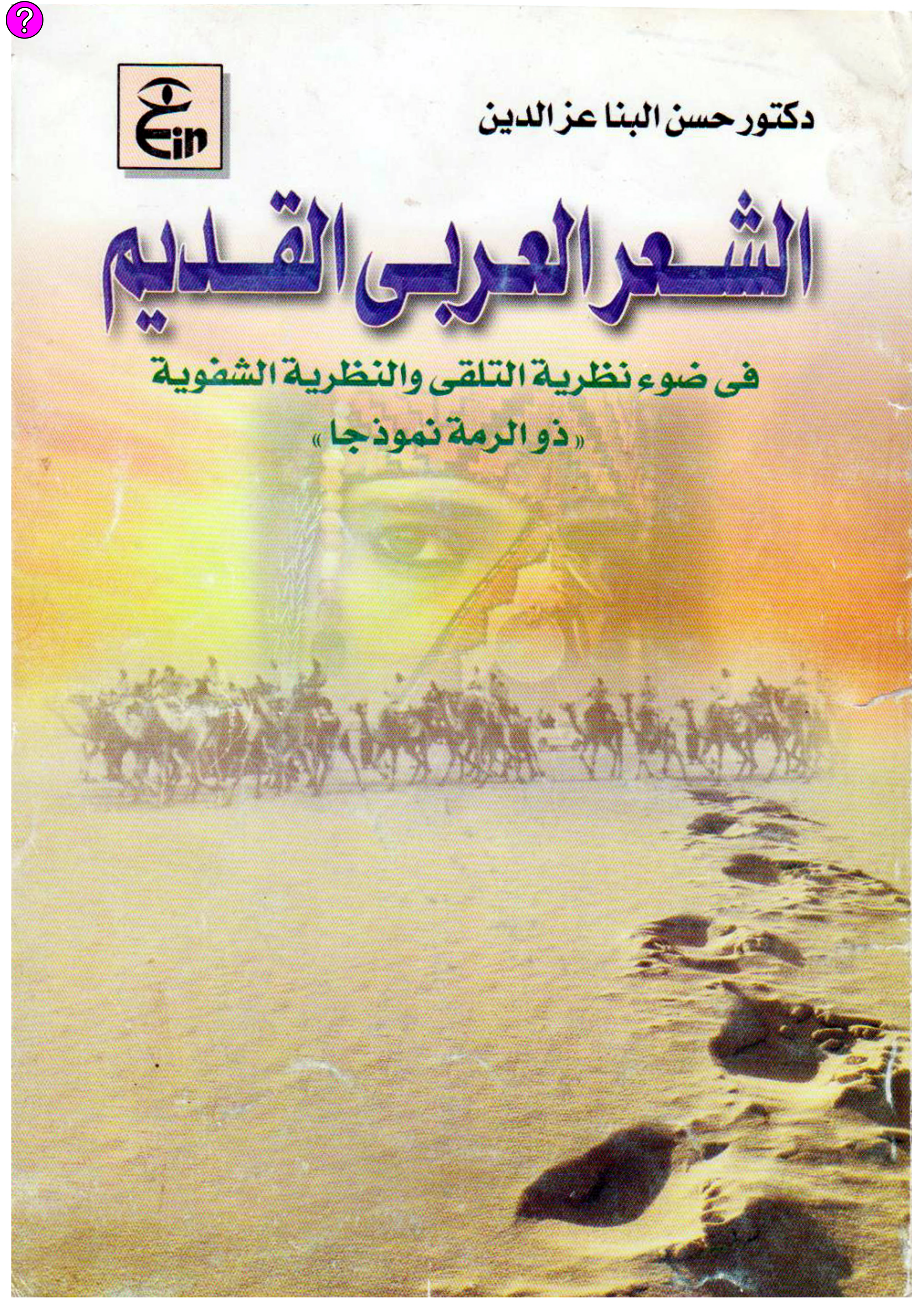

Ein
دكتور حسن البنا عز الدين
الشعر العربى القديم
فى ضوء نظرية التلقى والنظرية الشفوية
«ذو الرمة نموذجا»

الشعر العربى القديم

فى ضوء نظرية التلقى والنظرية الشفوية

« ذو الرمة نموذجاً »

دكتور حسن البنا عز الدين

الطبعة الأولى
٢٠٠١م



عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية
ΕIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

المشرف العام : دكتور قاسم عبده قاسم

المستشارون

د . أحمد إبراهيم الهوارى

د . شوقى عبد القوى حبيب

د . على السيد على

د . قاسم عبده قاسم

مدير النشر: محمد عبد الرحمن عفيفى

تصميم الغلاف : محمد أبوطالب

الناشر : عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية

- ٥ شارع ترعة المريوطية - الهرم - ج.م.ع - تليفون - فاكس ٣٨٧١٦٩٣

Publisher:ÉIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES

5, Maryoutia St ., Alharam - A.R.E. Tel : 3871693

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة

شغفى بذى الرمة وشعره يرجع إلى زمن طويل منذ أيام عملى فى أطروحتى للدكتوراه فى الشعر العربى القديم. وقد كتبت الفصول الثلاثة التى يشتملها هذا الكتاب على مدى زمنى طويل وكان الفصلان الثانى والثالث يشكلان بحثا بعنوان «وعى الكتابة وكتابة الوعى ذو الرمة بين الشفاهية والكتابية» . وقد تقدمت به للترقية إلى درجة أستاذ مساعد . أما البحث الذى يشكل الفصل الأول فقد أعدت فيه النظر من جديد إلى ذى الرمة وشعره من منطلق نظرية التلقى وعلى خلفية دراستى لشعره فى البحث الأول فصار بحثًا جديداً تمامًا وأرجو أن يلقى هذا الكتاب من المهتمين بالشعر العربى القديم بعض الاهتمام لعله يكون امتداداً لحوار علمى ضمنى بينى وبينهم . ولايفوتنى أن أسجل شكرى وامتنانى إلى أستاذى الدكتور عز الدين اسماعيل لتفضله بقراءة الكتاب فى صورته الأولى وإبداء بعض الملاحظات التى أفدت منها كثيراً، وأشكر من كل قلبى دار عين والصديق العزيز الأستاذ الدكتور قاسم عبده قاسم لتكرمه بالإشراف على طبع هذا الكتاب ونشره . كما أشكر أخى وتلميذى الدكتور عبد الفتاح أحمد يوسف لمراجعته تجارب طبع الكتاب الأخيرة وتصحيحها.

د. حسن البنا عز الدين

القاهرة فى ٦ / ٨ / ٢٠٠٠م

الفصل الأول

ذو الرمة وشعره

بين الاكتشاف والتلقى *

(١-٠)

أثار الشاعر الأموى ذو الرمة «غيلان بن عقبة» (٧٧-١١٧هـ) اهتمام المعاصرين له على نحو إشكالى لافت للانتباه ، كما أدهش بعض المؤلفين والمغنين فى العصر العباسى فكتب فى أخباره كتبًا وفصولاً ولحّن فى شعره ألحانًا . ولم يكن تأثير ذى الرمة على الشعراء والكتاب ليتوقف؛ إذ نسمع أصداء شعره تتردد فى ثنايا الشعر العربى حتى تصل إلى الأندلس، كما ظل شعره ينسخ حتى القرن الثالث عشر الهجرى ، وهو القرن الذى حقّق فيه «رودلف سمند» نسخة أخيرة لمخطوط لبائية ذى الرمة الكبرى ونشره. ومنذ ذلك الوقت لم يتوقف الاهتمام «المطبوع» بذى الرمة [1]. وتسعى القراءة الراهنة إلى الوقوف على الملامح الرئيسة لطبيعة هذا الاهتمام وتفاعل بعضها مع البعض الآخر. أما الخطوط العريضة لتناول هذه الملامح فأولها[1] مقدمة طويلة نسبيًا تقترب من نظرية التلقى فى إطارها الخاص وفى إطار استخدامها فى درس الأدب العربى القديم بخاصة ، مع إشارات تمهيدية إلى ذى الرمة فى هذا السياق ، تليها مناقشة مفصلة لتلقى القدماء شعر ذى الرمة وأخباره، كما وردت فى الأغانى والموشّح على نحو جوهرى . وأخيراً فحص لتلقى المحدثين ذا الرمة من خلال الأعمال المختلفة التى تناولت شعره فى العربية وبعض اللغات الأجنبية . ولن يقف النظر فى تلقى القدماء والمحدثين ذا الرمة وشعره هنا عند مجرد الرصد الموضوعى والملاحظة الحيادية ، على الرغم من أهمية ذلك فى حدّ ذاته ، بل سوف ننطلق كذلك من تفاعلنا مع شعر ذى الرمة وأخباره ، وهو تفاعل لاشك فى كونه جزءاً من هذا التاريخ الطويل غير المنقطع من التلقى فى الأعمال السابقة، ومحاولة للإضافة إليه. ويمكن تلخيص منطلقنا فى العبارة التالية: **يمثل شعر ذى الرمة خطوة جوهرية فى تطور الوعى الكتابى فى الشعر العربى القديم، ويساعد النظر إليه بهذه الصفة على فهم كثير من الحقائق المكتشفة فى شعره، وخصوصًا تلك التى لم تُعْطَ قيمتها الملائمة بعد.**

(١-٠)

للتفريق بين مفهومَيْ الاكتشاف والتلقى المذكورين فى عنوان الفصل يمكن اقتباس عبارة مهمة لدى سوسير فى سياق تسليمه بسبق آخرين له إلى القول باعتباطية العلامة اللغوية ؛ قال : «بَيْدَ أن اكتشاف حقيقةٍ ما أيسرُ من إعطائها القيمة الملائمة لها»[٢]. وإذا كان معنى الاكتشاف من الوضوح بمكان فى هذه العبارة؛ إذ يمكن وضعه فى أول درجة من درجات التلقى الإيجابى، فإن «إعطاء القيمة الملائمة» لحقيقة ما يعنى وضع هذه الحقيقة فى مستوى الوعى الملائم لتطويرها فى سياقات تفسيرية أكثر فعّالية من السياق الذى تم اكتشافها فيه .

وفى ضوء هذه التحديد المختصر للاكتشاف والتلقى نلاحظ ابتداءً أن جدل القدماء حول ذى الرمة وشعره كان فى عمومه «تَلَقيًا حيويًا» ، اختلف على الشاعر أكثر مما اتفق ، فى حين وقف معظم دارسى شعر ذى الرمة من المحدثين عند حَدِّ إعادة «اكتشاف الشاعر وشعره» واتفق على الشاعر أكثر مما اختلف . ولعل السبب فى هذا الاختلاف بين القدماء والمحدثين يعود إلى «تفاعل» القدماء الحيوى مع الشاعر وشعره، فى حين كان فى «تلقى» المحدثين لذى الرمة وشعره كثير من تكرار بعض الآراء التى سبق إليها بعضهم. وربما أمكن تفسير هذه الملاحظة فى وقوع المحدثين فى حقبة زمنية ، ترعرعت فى ظلال علم النفس باتجاهاته المختلفة ، واصطبغ أفقها ، فى الوقت نفسه، بيأس وجودي، غمر العالم وخيّم عليه فى منتصف الأربعينيات من هذا القرن وامتد حتى نهاية الحرب الباردة، وهى الحقبة التى تم فيها إنجاز أهم الأعمال عن ذى الرمة وشعره . لقد قدّم ذو الرمة لقرائه المحدثين مجازاً إلى عالم مثالى كانوا يتطلعون إليه من حولهم دون جدوى . ومن هنا يمكن تفسير ملاحظة انفصال المحدثين (فيما عدا المستشرقين) عن القدماء فى تلقيهم ذا الرمة وشعره .

ونستطيع أن نقول إجمالاً إن موقف القدماء من ذى الرمة وشعره أقرب إلى **نظرية استجابة القــارىء** Response Theory التى تمتد جذورها إلى النص ؛ إذ تؤكد جماليات التأثير Wirkungsasthetik، التى تتضمنها هذه النظرية، الأثرَ الممكنَ للنص، وتركّز بالتالى على التفاعل بين القارىء والنص، ذلك التفاعل الذى يمكن أن يشير ، بحكم معاصرة الشاعر جمهورَه الأوّلىَّ، آراءً متعددة تعود إلى أسباب مختلفة كذلك. أما موقف الدارسين المحدثين فأقرب إلى **نظرية التلقى** Reception Theory التى تتبلور من تاريخ أحكام القرّاء وبالتالى تؤكد جمالياتُ التلقى Rezeptionsastketik ، فى هذه النظرية ، استقبال الجمهور للنص[٣]

عبر مسافة تاريخية ممتدة قد تثرى عملية التلقى كما قد تحدُّ من آفاقها . ولكننا نؤكد بالإضافة إلى هذين البعدين فى تلقى ذى الرمة وشعره عملية القراءة نفسها. ولهذا سوف نركّز على استخلاص المبادىء التى حكمت تفاعل القدماء والمحدثين وتلقيهم ذا الرمة وشعره ، وبالتالى شكّلت قراءاتهم التى وصلت إلينا. فكما يؤكد فولفجانج إيزر W. Iser «لاتُعَدُّ التأثيراتُ والاستجاباتُ خواصًا للنص أو للقارىء . ذلك أن النص يمثل الأثر الممكن الذى يتحقق فى أثناء عملية القراءة »[٤]. وهذا التحقق هو مسرح العمليات الذى يهتم به إيزر ويسعى إلى إعطائه اعتباراً نظريًا كليًا. وإذا أخذنا هذا البعد الأخير فى الحسبان فسوف يساعدنا على استخلاص المبادىء التى حكمت تفاعل القدماء والمحدثين وتلقيهم ذا الرمة وشعره، وشكلت بالتالى قراءاتهم ، كلاً فى سياقه، من جهة، وقراءتنا الخاصة لهذا التفاعل التى لاتغفل التأمل فى شعر ذى الرمة وأخباره من جهة أخرى .

(١-١)

فـى **نظرية التلقى** اكتملت «رحلة المعنى من بطن الشاعر إلى بطن القارىء» ، على حد تعبير عبد الله الغذامى فى عنوان فرعى لعنوان رئيس هو **القارىء المختلف**[٥]. ويمكن أن نتصور اكتمال هذه الرحلة بمثابة تحول جوهرى فى موضوع الذاتية فى النقد الأدبى منذ بداياته حتى الآن، وهو ذلك النقد الذى استقطب أطرافًا من كل الاتجاهات النقدية الأخرى، ومن ثم يأتى اتصاله الوثيق فى النهاية بالتلقى / أو استجابة القارىء. يقول رامان سلدن R. Seldin : «إن القرن العشرين شهد نمواً ملحوظًا فى النظريات الفلسفية والنفسية التى تنطلق من الطبيعة وعمليات العقل الإنسانى. فقد تضاءلت مكانة «الحقائق» أو «الموضوعات» وثبوتية «الأشياء» بسطوع ضوء علم التحليل النفسى والفينومينولوجيا ، اللذَيْنِ أعليا من أدوار العمليات اللاشعورية وشرطنا الوجودى فى تشكيل معرفتنا بالعالم. ومؤخراً أعطت الأنواع «الذاتية» للنظرية النقدية اهتمامًا بارزاً لـ ١- دور القارئ فى الممارسة النقدية ، و٢- العمليات الذاتية التى تنشط فى النصوص الأدبية. وإذا طبقنا هذه المداخل فلن نعود نعامل النصوص بوصفها بنيات لفظية مستقلة ذاتيًا ذات معان محدَّدة يمكن للقارىء أن يستخرجها بدقة. فالنصوص نفسها مفعمة بحركة لاشعورية، ومعانيها قائمة على مداخلة القارىء النشطة مع البنيات النصية»[٦].

ولو أحصى المرء الصفات والنعوت التى لحقت كلاً من **المؤلف والقارىء** فى النظرية النقدية الحديثة لاكتشف على التوّ أن تلك التى ألحقت **بالقارىء** تفوق ما ألحِقَ منها **بالمؤلف**. لقد كان «بطن» الشاعر / المؤلف أشبه بكهف عميق يُغْلَقُ إلى الأبد مع ولادة النص. يولد النص ويبقى سرُّه فى بطن الشاعر ، ولايستطيع أحد أن يطلع عليه بعدُ. المؤلف دائمًا **غائب حاضر**: غائب بجسمه حاضر بنصه . أما القارىء **فحاضر غائب** : حاضر بجسمه غائب بنصه [٧]، وبالتالى لايحضر نص المؤلف إلا من خلال غيابه ، أو حضوره فى القارىء، وهو ما يمكن اعتباره «الأثر الممكن» المنجز فى أثناء عملية القراءة، على حد تعبير إيزر . وعلى الرغم من أن المؤلف يُعَدُّ القارىء الأول لعمله فإن أحداً ، مع ذلك ، لايَعْتَدُّ بقراءته «المغلقة» لنصه وسلطته الضمنية عليه ، فى حين يُعَدُّ القارىءُ المؤلف الراهن بقراءته «المفتوحة» والمتعددة للنص. وهكذا كان لعبارة «المعنى فى بطن الشاعر» أن تُفْهَمَ بوصفها علامة على اختلاف «القُرَّاء» حول المعنى ، وتعدُّده فى الوقت نفسه . إن القراء وخصوصا المعاصرين للمؤلف يكونون أكثر اتصالاً به ولكنهم سرعان ما ينفصلون عنه بعد فترة حضانة يحكمها التوتر غالبا؛ إذ يَسْعَوْنَ جهدهم إلى القبض على المعنى الأول فى ضمير المؤلف عن طريق الاستجابة الفورية للنص وتخمين المعنى، -إذا جاز التعبير- وقد لايزيدهم المؤلف فى هذه الفترة إلا إرباكًا . وهكذا توحى العبارة نفسها باليأس من الوصول إلى ذلك المعنى ، وبالتالى تترك المجال مفتوحًا أمام اختلاف القُرَّاء وتعدُّد القراءات . وإذ تصبح هذه العبارة حكمًا عامًا ينتقل المعنى إلى الأبد من بطن الشاعر إلى بطن القارىء . بل يتوزع المعنى فى بطون كثيرة من قبيلة القُرَّاء ويصبح المعنى، جريًا مع الاستعارة، ثأراً مُوَزَّعًا بين القبائل وبطونها ، يُوَحِّدُ بينهم بقدر ما يُفَرِّقُ .

ويمكن الإشارة هنا مثلاً إلى حسد بعض القبائل وشعرائها قبيلة تغلب بسبب قصيدة عمرو بن كلثوم سيد قومه فى الجاهلية. لقد امتلكت تغلب «**معنى**» شاعرها و«**غالبت**» الناس به . وقد قيل عنهم إنهم قوم لو أبطأ الإسلام قليلاً لأكلوا الناس، كما قيل عن القصيدة إثر إلقائها لأول مرة : «فلما فرغ منها [الشاعر] ظَنَّ الناسُ أنها لايَعْدِلُها شىء »[٨]. فهل كان لقبيلة تغلب الحق فى فرض «المعنى» على الآخرين ؟ إن روايات أخرى لظروف إنشاد القصيدة تجعلنا نشك فى ذلك . ومن ثمَّ فإن المعنى التاريخى نفسه يحمل فى ثناياه الاختلاف، ويعطى مشروعية لتوزع المعنى فى بطون كثيرة مختلفة . فالحبل السرى بين الشاعر والقصيدة ينقطع منذ اللحظة الأولى لولادتها، بل إن الشاعر / الأب/ الأم/ السلطة سرعان ما «يموت» بُعَيْدَ

الولادة. وهكذا تصبح القصيدة دائمًا «يتيمة»، وكم مِنّ قصيدة فى الشعر العربى أُطْلِقَ عليها هذا الوصف ! ويتصل بهذا ما راج فى النقد الأدبى المعاصر من مفاهيم مثل «موت المؤلف»، كما أن الكتابة وُصِفَتْ منذ أفلاطون حتى اليوم بأنها «هجين» لا يعرف أباه ، كما وُصِفَ النصُّ بأنه «لقيط» ، لايستطيع المؤلف إلا أن ينزل عليه ضيفًا فحسب.

وفى هذا السياق طرح النقد الحديث سؤالاً مركزيًا : «هل النص أم القارىء هو الذى يُحَدِّدُ شكل عملية التفسير؟ «أما ريتشاردز وإمبسون، من أعلام مدرسة **النقد الجديد**، فكانا مُهْتَمَّيْن بسيكولوجية القراءة. واعتقدَ الأولُ أن الشعر يمكن أن يؤدى إلى «تعديلات دائمة فى بنية العقل» الخاص بالقارىء. أما الآخر فكان مأخوذاً بالطرق غير المألوفة التى يتعلم فيها القراء كيف يَخْرُجُونَ بشىء له معنى من النصوص المعقَّدة(٩).

ولاشك أن العالم الاجتماعى الذى يُنْتَجُ فيه العمل ويُسْتَقْبَلُ ذو فعالية فى صياغة التفسير. وقد ناقش جون درايدن J. Dryden مسألة تأثر مستويات الأدب تأثراً عظيمًا بمستويات «**المحادثة**» السائدة. وطبقًا لمنظّر مدرسة براغ مكاروفسكى دائمًا ما تتحدَّد الأفكار الاستطيقية اجتماعيًا . أما ياوس H.R. Jauss فقد تساءل مؤخرًا عما إذا كان العمل الأدبى يوجد فقط بوصفه التفسير الجمعى لأجيال متتابعة من القراء . فكل جمهور أو مجموعة قراء تستجيب إلى العمل الأدبى من خلال عدسات «أفق توقعات» بعينه (أى مجموعة من الأعراف أو القواعد) . وقد تأثر ياوس على نحو جوهرى بالتقليد الفلسفى الهيرمينوطيقى وبخاصة عمل هانز- جيورج جادامر H. Gadamer الذى طوَّر نظرية استطيقية مؤسسة على الأفكار الفلسفية لهايدجر الذى أكَّد بالتالى «معطائية» الوجود الإنسانى: فنحن لانستطيع أن نهرب من الطبيعة «التاريخية» للشرط الإنسانى . ويعتقد جادامر أن القراءة محاولة لعبور الفجوة بين الماضى والحاضر. ونحن إذْ نقرأ فى الحاضر لانستطيع أن نتجنب المفاهيم الثوابت فى ثقافتنا ، ولكننا يمكن أن نحاول داخل هذا النطاق التاريخى الخروج بفهم ، يمكن فى النهاية أن يلقى ضوءاً جديداً على نص قديم . إن «أفق التوقعات» الذى نمارس فيه تفكيرنًا يمكن بطريقة ما أن ينصهر مع آفاق الكتابة والقراءة الماضية. والنص ليس أثراً ماديًا تحيط به شبه ظلال من التفسيرات ؛ إذ تتحدَّد هويته من خلال الآفاق التى يُسْتَقْبَلُ داخلها . وفى هذا السياق يمكن أن نرى فى كتابات بول ريكور P. Ricoeur صَهْراً حاذقًا لأفكار هايدجر ، وفرويد وماركس . فهو يرى ، مَثَلَهُ مَثَلُ جادامر وياوس ، مكسبًا إيجابيًا فى فهم الذات قِبَل القارىء ناتجًا من النضال الهيرمينوطيقى لفهم نصٍّ كتبه شخص آخر (١٠).

وينتقد هيرش تاريخية مدرسة هايدجر، ويستخدم حجج هُسْرّل ، الذى استهدفت «فينومينولوجيته» تأسيس معرفة بالواقع ، ليس بلغة الأشياء المادية بل بلغة بنية العقل . ذلك أن معنى النص الأدبى عند هُسْرّل يرتبط بالموضوع «العقلى» للكاتب عند إنشاء العمل. وهكذا فإن المعنى موضوع «قصدى» (وليس شيئًا ماديًا) . وقد تمسك هيرش بهذه المقولة ليقف فى مواجهة النسبية التى تصبغ كثيراً من النقد الأدبى الحديث. وكان تمييزه بين «المعنى» و«المغزى» محاولة منه للتغلب على المشكلة القديمة للتفسير المتعدد. «المعنى» ثابت ومتطابق مع «نية» المؤلف، فى حين أن «المغزى» مصطلح مستخدم من أجل تفسير عمل ما تفسيراً مشروطًا تاريخيًا . ومعنى العمل هو معنى المؤلف ولاينبغى أن يمتلكه القارىء؛ فهذا سوف يعنى شبهة السرقة أو الاقتحام الأخلاقى. إن هيرش يحاول أن يحمى المؤلف مما يعتبره تنمُّرا أخلاقيًا فى التفسير . ومع ذلك ، ليس من الواضح ما إذا كان أى ناقد يمكن أن يؤسِّس بيقين الموضوعَ العقلىَ الذى يتصادف حدوثه مع النص فى لحظة إنشائه أو لحظات إنشائه[١١].

لقد اعتقد هُسْرّل أننا إذا ركَّزنا على المحتويات الجوهرية لعقولنا ، «واضعين بين هلالين» كل شىء خارجها، فسوف نتمكن من الإمساك بالطبيعة الجوهرية للواقع. ذلك أن النقد الفينومينولوجى يتضمن قراءة «باطنية» للنص، واضعًا بين أقواس كل شىء خارج النص، ومختزلاً إياه إلى استعراض صِرْفٍ لوعى الكاتب. وتجد العلاقات الفينومينولوجية بين العالم وعقل الكاتب تعبيرا عنها فى النص: فبنيات عقل الكاتب، وبخاصة الطرق التى يُدْرِكُ فيها علاقاتٍ بين الذوات والموضوعات، تُوَصَّلُ إلى القارىء مباشرة من خلال لغة العمل. ولكى يتم إنجازُ هذا الفهم المطلق للعمل يجب على القارىء أن يصبح موضوعيًا تمامًا وذا عقل متفتح كلية. وتتبع مدرسة جينيف النقدية، التى تضم جورج بوليه G. Poulet، هذا المنهج[١٢].

يُعَدُّ إيزر أكثر النقاد المنظِّرين لـ «التلقى» تمثيلاً، وهو لايستعير مفاهيم من **الفينومينولوجيا** فحسب بل من **الشكلية**، **والسيميوطيقا** ، **وعلم النفس الجشتالتى**، وغيرها. وهو يركِّز بصرامة على فعل القراءة نفسه وعلى العملية المتكشفة تدريجًا التى يستعين بها القارىء على استيعاب الأوجه والمستويات المتعددة للنص والاندماج معها. وكان أكبر مؤثر على مدخل إيزر هذا هو تلميذ هُسْرّل ، رومان إنجاردن R. Ingarden ، الذى صوَّر كتابُه **العمل الأدبى بوصفه فنًا** (١٩٣١) النص على أنه مدوَّنة مصنوعة من عدة طبقات ، بدءًا من مستوى الكلمة ووصولا إلى مستوى «**الجوانب التخطيطية**». وهذه الأخيرة تنشأ لأن الملكات الخيالية، بعكس الأشياء الحقيقية، تحتوى «**بقعًا من اللاحتمية**» ، يجب على القارىء أن يملأها أو «يردمها» تمامًا. ومع ذلك ، فهذا لايعنى أن القارىء يمكن أن يجعل النص يعنى ما

يريده هو أو هى، لأن الجوانب التخطيطية للنص تزودنا بهيكل من المعانى المحددة (شبكة من البنيات المحفزة للاستجابة) التى تدفع بالقارىء إلى الاستجابة بطرق بعينها . وطبقًا لإيزر لايمثل العمل الأدبى الأشياء هكذا ببساطة، بل يشير إلى العالم من خلال تقديم معايير أو نظم للقيمة، يمكن أن يكون الكثير منها متضمَّنًا فى رواية مفردة ومتجسداً فى شخصيات محدَّدة . إن النص يعلِّق مصداقية هذه المعايير داخل عالمه الخيالى، ويضطر القارىء إلى ربطها بعضها ببعض وأن «**يحقِّق فعليًا**» تقييمًا نهائيًا ، وأن يملأ «الفراغات» بين الجوانب المتعددة للنص. يعبر إيزر عن هذه القسمة غير المريحة إلى حدٍّ ما بين الأدوار الإيجابية والسلبية للقراءة بلغة القارىء المنقسم: حيث «**القارىء الفعلى**» يأتى بذخيرة من الخبرة إلى الصور التى تمرُّ عبر عقله أو عقلها : أما «**القارىء الضمنى**» فيخلقه هيكل النص ، الذى يدفع القارىء إلى البحث عن حلول للمشكلات التى يثيرها النص. إن إيزر يقدم نموذجًا مفيداً لعملية القراءة، يشترك فى أمور كثيرة مع عمل ستانلى فيش . فرحلة القارىء عبر كتاب ما عملية مستمرة لتعديلات فى وجهة النظر . ونحن نحتفظ فى عقولنا بتوقعات معينة، مؤسسة على ما فى ذاكرتنا عن الشخصيات والأحداث ، ولكن التوقعات تُعَدَّلُ باستمرار كلَّما تقدَّم النص. إننا نضع أيدينا على سلسلة من وجهات النظر المتغيرة، يُؤسِّسُ كلٌّ منها منظوراً كليًا جديداً (١٣).

وقد تبنى نقدُ استجابة القارىء فى الولايات المتحدة –فى بعض الأحيان– منظوراً أكثر فردية. فاستخدم كلٌّ من نورمان هولاند N. Holland وديفيد بليتش D. Bleich علم النفس كنقطة بداية. ويعتقد هولاند أننا جميعًا نمتلك «**تيمة هوية**» قادرة ، مثلها مثل تيمة موسيقية، على التنوع، ولكنها تظل بحيرة ساكنة للهوية. ونحن، عندما نقرأ ، نعامل النص بلغة هذه التيمة: إننا «نستخدم العمل الأدبى لنرمِّز أنفسنا ونضاعفها فى النهاية». ويعتقد بليتش أن المعرفة «**يصنعها الناس ولاتوجد مطروحة**» فى الطريق ، لأن موضوعات بحثنا تتغير من خلال أفعال ملاحظتنا ، كما يرى أن كلية المعرفة تخدم حاجات الجماعة. وعندما نواجه الأعمال الإبداعية ينبغى أن نسأل «ما هى المناسبات الفردية والجماعية لهذه التحويلات الرمزية للخبرة؟ «إن النقد الذاتى يفترض أن حافزنا الأساسى فى القراءة هو فهم أنفسنا . ويقود هذا الافتراض بليتش إلى التفريق بين استجابة القارىء «**التلقائية**» إلى نص ما وتقريره «**الموضوعى**» عن معناه . ونحن نستطيع فقط أن نفهم قراءة بعينها أو تفسيراً بعينه إذا فهمنا كذلك استجابة القارىء الشخصية وتاريخ نموه النفسى وتطوره (١٤). ولعلنا نرى هنا مدخلاً إلى دراسة النقاد الكبار وأعمالهم التحليلية بوصفهم قراءً «نماذج» لهذه العملية وذلك لاستحالة دراسة الاستجابات الفردية لقراء عاديين عمليًا .

(١-١-١)

وقد أشرنا فى مقام سابق إلى سبق غير باحث، خارج نطاق الوعى الحديث بنظرية التلقى، إلى ملاحظة أهمية الاستجابة والتلقى للشعر العربى القديم فى النظرية العربية من خلال رصد اهتمام النقاد المسلمين بتلقى الشعر، وبخاصة قصيدة المدح الجاهلية والإسلامية على السواء(١٥). وفى حين أكد البعض أن القصيدة العربية القديمة قد نُظِرَ إليها فحسب من ناحية علاقتها بالمتلقين، أى بوصفها معادلاً موضوعيًا بالنسبة للمتلقى (١٦)، زاد البعض الآخر أن الربط بين الشعر والحياة بمعنى إيجابى فى تقدير الشعر ودوره الاجتماعى لم يشغل أحداً من النقاد القدامى كذلك؛ إذ انصرفوا جزئيًا إلى الاهتمام بالقيم الجمالية الصرف (١٧).

أما من منطلق نظرية التلقى فشرع بعض الباحثين فى إعادة النظر فى تاريخ القراءات فى التراث العربى مثل كتاب حسين الواد **«المتنبى والتجربة والجمالية عند العرب»** (١٩٩١)(١٨)، ومقالة مشبال **«الأثر الجمالى فى النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجانى»** (١٩٩٢)(١٩)، ودراسة العمرى **«الرواية والاختيار : تأمل تاريخ الأدب العربى من زاوية تلقى الشعر القديم»** (١٩٩٣) (٢٠)، وكتاب المبخوت **جمالية الألفة (النص ومتقبله فى التراث النقدى)** (٢١)، وفصل خضر «الاستجابة فى نظرية التمكين عند العرب» (١٩٩٧) (٢٢). كذلك استخدم بعض الباحثين نظرية التلقى فى مجال تحليل الأعمال الأدبية العربية الحديثة(٢٣)،كما كُتِبَت عدة مقالات وتُرجمت أخرى وبعض الكتب التى تناولت **التلقى** إلى العربية فى السنوات الأخيرة(٢٤). ولاشك أن **نظرية التلقى** تفتح آفاقا رحبة للمراجعة الذاتية للقراءة النقدية القديمة والحديثة على السواء. **وفى هذا السياق تسعى الورقة الراهنة إلى فحص مكانة ذى الرمة وشعره عند القدماء والمحدثين من أجل استجلاء بعض الآفاق التى فتحها هذا الشاعر فى بصيرة قرائه ، و/ أو بعض الآفاق التى استطاع أولئك القراء أن يستطلعوها فى أنفسهم وهم يتلقون ذا الرمة ونصه .**

(١-٢)

طرح نص ذى الرمة إشكالياته الخاصة بالتلقى على نحو حاد فى حياته ؛ فحرمه من احتلال طبقة متقدمة فى التصنيف بين شعراء عصره فى سياق التيار العام «النقائضى» السائد. يطيل ذو الرمة الحديث عن ناقته فى قصيدة يمدح فيها بلالاً بن أبى بُرْدة فيحيله الأخير إلى ناقته لكى تعطيه جائزته (٢٥). ويبدأ ذو الرمة بائيته المشهورة ببيت يخاطب فيه نفسه

ويتساءل عن بكائه وانسكاب دموعه، كعادة الشعراء قبله، ولكنه ينشد القصيدة خليفةً مصابة عينه بانسكاب الدمع فيختلط المعنى الصريح للكلام بالدلالة الضمنية له، ويلام الشاعر على إنشائه لظروف إنشاده [٢٦]. ويشير ابن طباطبا هنا إلى تطير السامع مما يسمع «وإن كان يعلم أن الشاعر إنما يخاطب نفسه دون الممدوح»، ولهذا لم يغفر عبد الملك بن مروان للشاعر ما توهمه من مخاطبة الشاعر إياه أو تعريضه به. فتجاوز الشاعر المعنى الصريح المناسب للسياق التاريخي المباشر جعل معاصريه (ممدوحيه بخاصة) يرتابون في أنه يَهْتَمُّ بِهِمْ على الإطلاق. ومن ثمَّ كان هذا الموقف الإشكالي تجاهه مرة أخرى.

كان ذو الرمة إذن من الشعراء الذين صحَّ لهم أن يعاد اكتشافهم وتلقيهم عبر عصور مختلفة، وإن لم يخلُ الأمر في بعض الأحيان من إلقاء المواقف القديمة ظلَّها على بعض المواقف المتأخرة من نص ذي الرمة. وربما ألقت عبارة لياوس ضوءاً على هذه المسألة عندما قال: «إن العملية العقلية في تلقي نصٍّ ما ليست بحال من الأحوال، في الأفق الأوليِّ للتجربة الجمالية، مجرد مجموعة اعتباطية من الانطباعات الذاتية المجردة، ولكنها -بالأحرى- إنجاز لتوجيهات بعينها في عملية إدراك موجَّهة، يمكن فهمها وفقًا لدوافعها الأساسية وإشاراتها المثيرة، كما يمكن كذلك وصفها عن طريق اللسانيات النصية» [٢٧]. وقد كان ياوس، فيما يرى روبرت هولب R. Holub في العبارة السابقة، يحاول أن ينأى بأفق التوقعات عن الوقوع في شراك علم النفس المهددة له. أما الاتجاه المتكرر إلى فكرة (روح العصر) العامة، وهي، مع الفكرة السابقة، من أقوى الأفكار استجابة لذلك المفهوم عن أفق التوقع، فقد حاول ياوس أن يقدم استراتيجية مختلفة بعض الشيء من خلال تمييز الأعمال الأدبية عن الوثائق التاريخية الصرف؛ «لأن هذه الأعمال تقوم بدور أكبر من مجرد توثيق حقبة زمنية بعينها، وتظل قادرة على «الكلام» إلى حد أنها تحاول حل مشكلات الشكل والمحتوى وأن تمتد على هذا النحو إلى مدى بعيد وراء مخلفات الماضي الأثرية الصامتة» [٢٨]. ويعلق هولب على هذه العبارة الأخيرة بقوله: «وهنا ربما ضيَّق ياوس على نفسه الخناق؛ فكون الأدب ما زال «**يتحدث**» إلينا لاينفي طابعه الوثائقي. والواقع أنه ربما كان طابعه الوثائقي هو الذي يسمح له بأن «**يتحدث**» على الإطلاق. وبهذا التمييز يميل ياوس إلى أن يضع الأدب مرة أخرى في ذلك المجال السحري، حيث تخاطب القيم السرمدية وضعًا إنسانيًا أبديًا [٢٩].

وسوف نرى كيف كان شعر ذي الرمة عند معاصريه أنفسهم مفرغًا من هذا الطابع الوثائقي

من ناحية ، وكيف كان، من ناحية أخرى ، فى نظر دارسيه المحدثين محلقًا فى ذلك المجال السحرى. وإذا أخذنا فى حسباننا ما ذكرناه أعلاه عن اهتمام النقد العربى القديم بالمتلقى، واهتمام النقد الحديث بالنص، فيمكننا أن نفهم إضافة **نظرية التلقى** بوضعها القارىء فى مركز المشروع التفسيرى مما جعل توليد نموذج تطورى للتاريخ الأدبى، ونظرية فى القراءة تقوم على التفاعل أمراً ممكنًا . ولكن هولب يتساءل فى نهاية كتابه، «عما إذا لم يكن التركيز الجديد للنشاط النقدى يحتفظ من «**القيم القديمة**» بأكثر مما يدرك منظّرو التلقى... فليس هناك سبب للاعتقاد بأن مستهلك الأدب هو أكثر ثباتا من النص المتقلب. حتى أننا لو لم نقبل تحويل بارت للقارىء إلى نص، فلماذ سنكون قادرين على قراءة الذات القارئة أو قراءة هذه الذات على نحو أيسر أو أدقّ من قراءة ما كانت هذه الذات تقرؤه؟ وفى مقابل الغموض النصى يحتفظ نقلُ البؤرة النقدية من النص إلى القارىء بما فى التراث النقدى من تعيُّنٍ عن طريق ترحيلها إلى مكان آخر. إننا نسلّم بأن النص متعدد، فى حين أننا ننكر فى الوقت نفسه تعددية القُرّاء وتعدُّديّة كتابتهم »[٣٠]. ويطرح هولب فى تعليقه على فيش سؤالاً يتصل بالسؤال السابق هو : لماذا يكون فى وسعنا أن نقرأ القارىء ، أو التقليد، أو المؤسسة الاجتماعية، بصورة أفضل من قراءتنا للنص؟ »[٣١] ولاشك أن هولب فى هذين السؤالين يثير حواراً، ربما كان فى صالح كل الأطراف- على حدّ تعبيره فى آخر صفحة من كتابه : «ذلك بأن نظرية التلقى إذا استطاعت أن تدخل فى علاقة منتجة مع طرز أخرى من الفكر المعاصر، فسوف تكون قادرة على أن تقدّم، كما قدمت لجيل من النقاد الألمان ، «إثارة» سعيدة للدرس الأدبى »[٣٢].

وينهى جان ستاروبانسكى J. Starobinski تلخيصه لنظرية التلقى عند ياوس بفقرة مهمة، تتصل ، فى رأينا ، بمسألة تلقى ذى الرمة وشعره قديمًا وحديثًا، وتضع إطاراً كليًا لبحث هذه المسألة. يذكر ستاروبانسكى أن الانشغالات الهيرمينوطيقية فى بداية القرن التاسع عشر كانت متجهة إلى وعى الكتاب أنفسهم عن طريق تأويل إضافى من طرف الناقد. وهكذا أصبح المؤلف بالنسبة إلى جادامر وياوس جوابًا عن سؤال، فى حين يكمن السؤال الذى على الناقد المؤوِّل أن يضعه فى أن نتعرَّف من نص المؤلف ومن داخله على الشىء الذى أدّى أولاً إلى طرح السؤال، وكيف تبلور الجواب عنه. ولايتضمن هذا الشىءَ الجهد المبذول فى معرفة الغير، ولاالطموح إلى بناء تجربة ذهنية تمتلك أسبقية أنطولوجية مطلقة بالنسبة إلى المؤلف. ذلك أن المطلوب هو فك رموز النص، ومهمة التأويل هى كشف السؤال الذى يحمل المؤلف

جوابا خاصًا عنه . فالواقع أن هذا السؤال قد سأله منذ البداية قراء المؤلف الأوائل، وحمل إليهم رداً قبلوه أو رفضوه . ولاتنحصر آثار القبول بالنسبة إلى المؤلفات الخالدة فى تقريظ المعاصرين لها، فالبقاء فى حد ذاته مؤشر لحسن الاستقبال. إن قراء آخرين يضعون ، ضمن سياق تاريخى بعينه ، أسئلة جديدة لغرض الحصول على معنى جديد فى الجواب الأول الذى لم يعد يشفى غليلهم . وهكذا يتصرف التلقى فى المؤلفات فَيُعدِّ دلالتها ويُوفِّر على نحو تدريجى للقارىء الجديد فرصة إنتاج مؤلف يُقدِّم إجابة تامة الجدَّة فى الموضوع نفسه. غير أن سلسلة التأويلات التى يذكرها ستاروبانسكى هنا تضمُّ ، حسب ياوس ، «**الجمهور الواسع**» أى القارىء العادى الذى لايعرف معنىً للتأويل ولايبد حاجة إليه. وبدون هؤلاء القراء لن نفهم المهمّ من تاريخ الأجناس الأدبية، ولامصير الأدب «**الجيد**» والأدب «**الردىء**» ، ولاكيف تستمر أو تنحسر بعض النماذج حتى داخل المؤلفات الضعيفة نفسها. وهذا ما حدا بياوس إلى إقامة تمييز بين **الأثر** (الذى ينتجه المؤلف، ويحتفظ من ثمَّ بعلاقة مع ذلك الماضى الذى ولد فيه)، **والتلقى** الذى يتعلق بالقارىء النشط الحر الذى يحاكم النص حسب معايير عصره الجمالية فَيُدْخِلَ وجوده الحاضر ليعدِّل بذلك ألفاظ الحوار[٣٣]. ولعلنا نرى فى النصوص السابقة أن مبدأ الحوار الذاتى والحوار مع الآخر بوصفه صورة للأنا- حسب تعبير ريكور- يظهر بقوة فى جوانب هذه النظرية ومرجعياتها .

(٢-٠)

يختم المبخوت حديثه عن **جمالية الألفة** بملاحظات جيدة، يمكن أن نبدأ منها حديثنا عن ذى الرمة وتلقيه فى التراث النقدى تفصيلا . ويرى المبخوت أن حديثه عن جمالية الألفة يرتبط «بتصور للتراث النقدى على (خلفية) شبكة من الجماليات المتصلة بلحظات الإنتاج والتقبل والخطاب الأدبى فى حدِّ ذاته، ويمكن أن نبحث فى كل لحظة من تلك اللحظات عن جمالية ما نَنْعتُنى مرة «**بجمالية التخيل**» وأخرى «**بجمالية الغرابة**» وننظر فى «جمالية المحاكاة» أو «**جمالية البيان**» حتى نصل إلى الأسس العميقة التى تشدُّها جميعًا »[٣٤]. ويرى المبخوت أن جمالية الألفة هذه أمر «يمكن اعتباره فرضيَّة عمل وأطروحة تحتاج إلى برهنة وتدقيق ففيها يكمن أثر المتقبِّل فى تحديد خصائص النص الأدبى على النحو الذى تصوَّره القدماء»[٣٥]. وربما كان أهم هذه الملاحظات ما ذكره عن إعلان الجاحظ منذ مرحلة مبكرة عن بدايات تحوُّل ما من المشافهة المحض إلى ضرب من ضروب الكتابة. ويعلق المبخوت على كلام الجاحظ بأنه » – على خطورته- يدفعنا إلى التساؤل عن مدى تحوّل الثقافة العربية فعليًا من ثقافة مشافهة إلى

ثقافة قوامها الكتابة، بأقوى ما فى كلمة كتابة من معنى وبما تفترضه من عبارات وقواعد. أفلا تكون المرحلة التى أحس بها الجاحظ وعبر عنها وشهد عليها عصر التدوين هى ما أسماه بعض المختصين فى الآداب الكلاسيكية «بمرحلة المخطوط»؟ فتكون الصفحة بذلك بديلاً عن الذاكرة فى المرحلة الشفوية . إنها الذاكرة وقد قيدت بالرسم والخط أى أن ما كان يقال من شعر شفويا- حتى نقصر اهتمامنا على مجال الشعر- خُطّ فى صحائف دون أن يمس منطق العلامة والخطّ المرسوم لغة الشّعر وسُنَنَهُ»[٣٦]. ويرى المبخوت أن فى التراث العربى بعض الكتابات التى تنازعها الإنشاء والرسم لكن أثرها فى الخطاب النقدى مفقود علاوة على هامشيتها [٣٧].

ويمكن أن نشير هنا إلى رأى أحدث لبول زمتور P. Zumthor فى الكتابة مقابل الصوت فى سياق البدو بخاصة ؛ يقول : «إن الكتابة تلازم مكانها لاتبرحه ،و وتركد : أما الصوت فيتباهى. تنتمى الكتابة إلى نفسها وتحفظ نفسها ؛ فى حين يفيض الصوت بمشاعره ويدمّر نفسه. الكتابة تُقْنِعُ ؛ الصوتُ يصيح . الكتابةُ تُجَمِّعُ ما يفرقه الصوت؛ إنها تتأتّى من الاستحكامات ضد حركية mouvance الصوت. وفى فضائها المغلق، تكثّفُ الكتابةُ الزمن ، تُصَفّحُهُ ، تُجبِرهُ على أن يسحب نفسه خارجًا فى اتجاه الماضى والمستقبل : من الفردوس المفقود ومن المدينة الفاضلة . ومغموراً فى فضاء غير محدود ، فالصوت حاضر فحسب ، دون بصمة ، دون علامة للتعرف التاريخى: اتقاد شعورى خالص . وبالصوت تظل جزءاً من العِرْقِ القديم والقوى للبدو»[٣٨]. وفى الحقيقة تكمن إشكالية شاعر بدوي مثل ذى الرمة ، عاش فى حقبة تواصل المشافهة والكتابة ، فى محاولته إعطاء الصوت بُعْدَهُ الكتابى، وإعطاء الكتابة بعدها الشفوى، إذا جاز التعبير. وقد أحسّ كثير من المعاصرين بهذه الإشكالية على أنحاء متقاربة ، ولكن أحداً لم يحللها من خلال رصد تفاعل البعدين الكتابى والشفوى فى شعره . ولعل أكثر هذه الأنحاء وضوحًا هو ذلك البُعْدُ «الميتافيزيقى» فى تفسير شعر ذى الرمة عند معظم المعاصرين ، والإحساس القوى لديهم بالربط بين شعر ذى الرمة والخروج إلى عالم مثالى، تتميز الكتابة بالتعامل معه على وجه خاص فى مقابل آنية البُعْد الشفوى المرتبط باللحظة التاريخية للشاعر . وهكذا مثلاً نرى المبخوت فى آخر صفحة من **جمالية الألفة** يذكر ، على كونه لايدرس ذا الرمة ، أهمية «دراسة ما تركه الأسلاف دراسة ترمى إلى نظام اللغة القديم والأطوار التى قد يكون مَرَّ بها وبيان الأساليب المختلفة وعباراتها وتدقيق النظر فيما يكمن من رؤى ومواقف وراء أنماط وتدبّر وظيفة الكتابة ودوافع الخروج باللغة من حد المجاز وغير ذلك من قضايا التراث النقدى عسى أن نتمكن يومًا من ضبط صلة ذلك كله بالنظام المعيارى الشامل الذى يحكم نظرة الإنسان القديم إلى الكون والإنسان والإله»[٣٩].

(٢-١)

عاصر ذو الرمة الكتابة العربية وقد استوت شكلاً وتنقيطًا ، وتواترت الأخبار عنه فى كتب الأدب القديمة والحديثة فعكست لنا على صفحاتها ، وعلى نحو إشكالى، ما يتصل بمدى إخلاصه للتقليد الشفهى للشعر الجاهلى من ناحية، وميله الواضح إلى تبنى المنزع الكتابى المتنامى فى عصره، من ناحية أخرى. ولعل المحصلة الأولى لهذه الأخبار هى حكم بعض المعاصرين الذى يُرَجِّعُ صدى كلام القدماء عن ذى الرمة بأنه لم يكن شاعراً مطبوعًا، على حد تعبير بروكلمان [٤٠]، ويذهب إلى «أن ذا الرمة وإن كان يسلك مذهب شعراء البدو فى القصائد ، كثيراً ما ينم شعره على أنه حضرى» [٤١]. وهو يذكر كذلك أن ذا الرمة «كان يكتب فيشبه أشياء مختلفة بالحروف ، على حين كان قدامى الشعراء لايشبهون إلا الأطلال بالحروف الدوارس. وكذلك شَبَّهَ معاصره: المرّار بن مُنْقذ، رسومًا بخط اللام»[٤٢]. وعلى الرغم من ندرة تشبيه ذى الرمة أشياء أخرى خارج سياق الأطلال بالكتابة أو بالحروف؛ حيث لم يذكر أسماء للحروف إلا فى تشبيه واحد لعين ناقته بالميم، وفى **الرحيل** وليس فى **النسيب**، فإن بروكلمان يتهم ذا الرمة بأنه شاعر غير مطبوع بسبب هذه التشبيهات ! وكان أحرى ببروكلمان أن يتعمق ما ذكره هو نفسه من أن ذا الرمة يضع قدميه فى قاربين فى الوقت نفسه، أى المذهب البدوى والحضرى معًا.

والحقيقة أن لذى الرمة دوراً أساسيًا فى إشاعة هذا الجدل حول شعره وشاعريته ، فقد تواترت الأخبار بتعلمه الكتابة سراً ، وخشيته أن يعلم القوم بأمره وإن كانت حجته فى ذلك عندما انكشف الأمر قوله لأحد ناسخى شعره : «قدم علينا رجل من الحيرة، فكان يؤدِّب أولادنا ، فكنت آخذ بيده فأدخله الرمل فيعلمنى الكتاب، وأنا أفعل ذلك لئلا تقول علىَّ مالم أقل »، وفى خبر ثان فى الموضع نفسه، يزيد ذو الرمة قوله : «فاستحسنتها (أى الحروف) فثبتت فى قلبى ولم تخطها يدى»[٤٣]. مثلما كان يخشى من الرواة الأعراب أن يجىء ببعض شعره على غير وجهه «وقد نحته من جبل - على حد تعبيره[٤٤]، على الرغم من اعترافه فى خبر آخر بأن معرفة الكتابة «عندنا عيب» ، على حد تعبيره[٤٥].

وتعكس هذه الأخبار وغيرها رغبة الشاعر الواعية وغير الواعية فى الاحتفاظ بنص «ثابت» لشعره فى مجتمع أدبى «**كتابى**» شاعت فيه ظاهرة الانتحال ، بحيث لم ينجُ الشاعر نفسه من الوقوع فى دائرتها . فقد تلقى بعض معاصرى ذى الرمة شعره بأن انتحله علنًا فى

موقف الإنشاد، على نحو ما نرى فى أخباره مع الفرزدق الذى «صادر» بعض أبيات ذى الرمة وانتحلها لنفسه زاعمًا بأنه أحق بها منه[٤٦]، دون أن يستطيع الشاعر فعل شىء حيال ذلك . أما ذو الرمة نفسه فاتُّهِمَ بسرقة شعر أخوته والبناء عليه[٤٧]، بل إن رؤبة الراجز كان يزعم أنه كلما قال «شعراً سرقه ذو الرمة» [٤٨]، ووضعت ابنة عم مىّ أبياتًا على لسان ذى الرمة يذُم فيها ميًا «فكان ذو الرمة إذا ذُكِر له ذلك يمتعض منه ويحلف أنه ما قالها قط»[٤٩]. إن الانتحال ظاهرة تشيع فحسب فى البيئة الأدبية الكتابية ، وهذا ما حدث فى المجتمع العربى بعد الإسلام، وبدءاً من عصر ذى الرمة على وجه الخصوص ، وقد انسحب تعامل النقاد المسلمين مع هذه المشكلة فيما يتصل بالشعر المعاصر لهم على تناولهم الشعر الجاهلى . ولكننا فى حالة شاعر مثل ذى الرمة تقابل نظيراً إبداعيًا لهذا التعامل مع الشعر الجاهلى، ولعل إخلاص ذى الرمة فى هذا الشأن شكّل بعض عوامل التوتر مع معاصريه من الشعراء والنقاد على السواء .

وهكذا يمكن أن نرى كذلك فى هذه الأخبار حول ذى الرمة التى تشير إلى انتحاله شعر أو انتحال آخرين شعره أصداءً لتلك المرحلة التى «اختلط» فيها العقل الشفوى بالعقل الكتابى دون وعى كامل بطبيعة الاختلاف بينهما. ومن هنا كان كذلك «اختلاط» حكم معاصرى ذى الرمة على شعره : فمرّة يُشْبِهُ شعر القدماء، الجاهليين تحديداً ويُقَارَن بامرىء القيس، وأخرى لايُشْبِهُ شعره شعر العرب. ويمكن ملاحظة بعض التناقض الظاهرى فى هذه الأخبار نفسها ، يتصل بشعرية الكتابة عند ذى الرمة فى مستوى أعمق من التأمل. إن ذا الرمة حالة تاريخية نموذجية فى الوقوع على خط التماس ، أو السطح البينى Interface بين الشفاهية والكتابية . وقد عبَّر ذو الرمة عن حالته هذه فى أقواله المقتبسة أعلاه من مثل قوله على الحروف : «فاستحسنتها فثبتت فى قلبى ولم تخطها يدى». وقد لاحظ والتر أونج أن تعلم القراءة والكتابة يعوق الشاعر الشفاهى، كما اكتشف ذلك ميلمان بارى؛ فالتعلم يُدْخِلُ فى عقل الشاعر مفهوم النص بوصفه الأساس المتحكِّم فى الرواية، وبذلك يتدخل هذا المفهوم فى عملية الإنشاء الشفهى التى ليس لها علاقة بالنصوص [٥٠]. فالعقل كما يقول أونج [٥١]، ما ينفكُّ ينظرُ فى ذاته لدرجة أن الأدوات الخارجية نفسها (مثل الكتابة) التى يستخدمها لإنجاز أعماله، تصبح جزءاً من داخلته، أى تصبح جزءاً من عملية النظر إلى الذات التى يمارسها العقل. ومن بين تأثيرات الكتابة فى هذا الصدد يشير أونج مرة أخرى إلى أن الكتابة تزيد من

حدة الوعى مما يعنى غُرْبَةً عن الوسط الطبيعى. وهذه الغربة يمكن أن تنفعنا ، بل هى فى الحقيقة جوهرية للحياة الإنسانية التامة من جهات عدة. ونحن لكى نحيا ونتفاهم أصلاً، لانحتاج *إلى القُرْبِ* فحسب، بل نحتاج *إلى البُعْدِ كذلك*(٥٢).

ونستطيع النظر فى بعض أخبار ذى الرمة بشىء من التفصيل من هذه الزاوية. فنجده مثلاً يوصف بأنه خاتم الشعر القديم الذى فتح بامرىء القيس، على حد تعبير أبى عمرو بن العلاء، صديق الشاعر وأحد رواة شعره (٥٣)، كما يرى ابن سلام الجمحى أن له حظًا فى حُسْنِ التشبيه لم يكن لأحد من الإسلاميين ، وكان علماؤنا يقولون : أحسن الجاهلية تشبيهًا امرؤ القيس ، وأحسن أهل الإسلام تشبيهًا ذو الرمة»(٥٤). فإذا كان هذا الربط بين الشعر الجاهلى، ممثلاً فى امرىء القيس ، والشعر الإسلامى، ممثلاً فى ذى الرمة، من علامات إحساس القدماء بالعلاقة القوية بين الشعر الجاهلى والإسلامى ، فهو يكشف ضمنيًا كذلك عن إحساسهم بالفروق بينهما. وهذا الإحساس «**المختلط**» عند القدماء يمكن ملاحظته فى خبر آخر ، خلط فيه بعض الأعراب بين قصيدة استمع إليها والقرآن فقال له : «أشهد عَنَّكَ- أى أنَّكَ - *لفقيه تحسن ما تتلوه*، وكان يحسبه قرآنا»(٥٥)، بل ربما أكَّد الشاعر نفسه هذا المعنى فـ «كان ذو الرمة ينشد الشعر، فإذا فرغ قال: والله لأكسعنَّك بشىء ليس فى حسابك: سبحان الله، والحمدلله، ولا إله إلا الله، والله أكبر»(٥٦). فيدلُّ هذا الخبران على تداخل النص الشعرى والنص القرآنى فى وعى بعض الأعراب، وفى وعى ذى الرمة نفسه، وهو وعى يذكرنا بـ «**الاختلاط**» الذى سببه النص القرآنى فى وعى متلقيه الجدد زمن نزوله ، عندما «**خلطوا**» فى محاولتهم نسبته إلى الشعر أو السحر. أما النتيجة المباشرة لهذا الوعى «المختلط» فهى الاعتراف بإشكالية النص الجديد التى تتركز هنا فى احتوائه على بُعْدَىْ الشفوية والكتابية على نحو خاص. ولعل النتيجة غير المباشرة هنا هى ذلك التوحد فى الإحساس بالنص لحظة تلقيه عند كل من المؤلف والمتلقى على السواء . إن ثمة شفرة متصلة بين المؤلف/ والمتلقى يحكمها الشرط التاريخى لإنشاء النص واللحظة التاريخية لإنشاده . وفى مثل هذه الإشارات يمكننا تمثل بعض عناصر أفق التوقعات التى عاصرت نص ذى الرمة.

(٢-١-١)

وقد ذهب بعض المعاصرين إلى فهم هذه الإشكالية بين الشفوية والجاهلية والكتابية القرآنية والشعرية الحداثية العباسية والصوفية مذهبًا يحسن بنا مناقشته لاتصاله بمناقشة القضية نفسها في سياق ذي الرمة وشعره . فيرى أدونيس، أو هو «يشعر» على حد قوله ، «أنّ الخطاب النقدي الذي قدم لنا في الماضي الشعرَ الجاهلي، ولايزال يقدمه، هو نفسه الذي يحجبه عنا الآن»[٥٧]، وأن هذا الخطاب النقدي هو الذي تكمن فيه الأزمة الشاملة التي نواجهها مع هذا الشعر، حيث أوّلَهُ، ونظر إليه وقد حَوّلَ خصائصه الشفوية إلى قواعد معيارية مطلقة للشعرية الكتابية، بحيث اسْتُبْعِدَ من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة : التأمل، الاستقصاء ، الغموض ، الفكر. ولكن أدونيس يعود في عمل لاحق إلى القول بأن «الحقيقة التي تُوَصِّلُنَا إليها القراءة الجديدة لفترة «الجاهلية» ، هي أن ما سُمِّيَ «الشعر الجاهلي» - بنوع من الازدراء الضمني، إنما كان شعر حضارة؛ كان شعراً يصدر عن رؤية مركبة، غنية ، وباختصار : حضارية »[٥٨].

وتأتي الإشكالية في كلام أدونيس من أنه يعبر نقطة التماس (والتحول) بين الشعرية الشفوية إلى الشعرية الكتابية وطبيعتها الجدلية. تلك النقطة التي يمثلها نموذجيًا ذو الرمة من وجهة نظرنا، ملتفتًا (أي أدونيس) إلى سلطة النص القرآني في التقليل من قيمة الشعر الجاهلي المعرفية [٥٩]، كما التفت سابقًا إلى أن «النص القرآني الذي نُظِرَ إليه بصفته نفيًا للشعر، بشكل أو بآخر ، هو الذي أدّى على نحو غير مباشر، إلى فتح آفاق للشعر، غير معروفة ولا حدّ لها ، وإلى تأسيس النقد الشعري، بمعناه الحق »[٦٠]. فهذه الحدية في النظر إلى المسألة، على اعتراف صاحبها بتواصل الإبداع الجديد مع الإبداع القديم[٦١]، هي التي فَوّتَتْ على أدونيس التقاط محور التماس بين الشعر الجاهلي الشفوي والشعر الإسلامي الكتابي، وحصرته في إلقاء المسئولية على النص القرآني سلبًا وإيجابًا. وقد ذكرنا أعلاه موقف الأعرابي عند سماعه شعر ذي الرمة، وموقف ذي الرمة من شعره نفسه في هذا السياق . فيكشف هذان الموقفان ضمنيًا عن بعض أبعاد الجدل المعرفي بين الشفوية والكتابية في مستوى التلقي والوعي لدى الجمهور ولدى الشاعر على السواء. أما قول أدونيس بأن مبادىء الشعرية الكتابية تمت صياغتها في ظل نظرية النظم القرآني عند عبد القاهر الجرجاني ، ومن قبله الصولي (ت٣٣٦هـ) ، متمثلة في الدفاع عن طريقة أبي تمام الشعرية، فيتجاوز زمنيًا ونقديًا

التحول الشعري والنقدى الفعلى فى تاريخ الثقافة العربية، ويركز على المرحلة التالية لذى الرمة متمثلة فى بشار وأبى نواس ومسلم بن الوليد وأبى تمام. ولعلنا لانستطيع أن نقدر «حداثة» أيٍّ من أولئك الشعراء دون تلمس بذور جدل العلاقة بين «النص» الشفوى والنص الكتابى فى الثقافة العربية . ذلك أن ذا الرمة يجمع أو لنقل يَجْدِلُ فى شعره بين شعرية شفوية لامفرٌ منها لكل قول من ناحية، وشعرية كتابية «تاريخية» ، كانت قد تأسست فى المجتمع الإسلامى بوحى من النص القرآنى والشعر الجاهلى معًا، من ناحية أخرى. وإذا اتفقنا مع أدونيس فى أن الشعر «لايكتسب... حداثته من مجرد راهنيَّته، وإنما هى خصيصة تكمن فى بنيته ذاتها»[٦٢]، فإن شعر ذى الرمة ، بشهادة بعض نقاده القدماء والمحدثين ، يُعَدُّ شعراً حداثيًا من الطراز الأول، من حيث كان هذا الشعر ينهض بإقامة التوازن بين المعادل السمعى (الشفوى) والمعادل الموضوعى (الكتابى) فى سياقه الخاص . ذلك التوازن يُعَدُّ من أهم المقاييس التى سعى النقاد المعاصرون إلى البحث عنها فى الشعر الحديث[٦٣].

(٢-٢)

فإذا عدنا إلى ذى الرمة وجدنا رواة شعره يتعاملون معه تعاملهم مع الشعر الجاهلى، أى بوصفه شعراً يمكن روايته بصور مختلفة دون وعى أو قصد إلى التغيير، فيشكو من ذلك، كما أشرنا أعلاه. أما ذو الرمة نفسه فكان قادراً على تمييز الجاهلى «الأصيل» من الشعر، ينتحله حماد الراوية لنفسه وإن صعب عليه التدليل على هذا التمييز بالضرورة أو بالتحديد [٦٤]، أو يحكم على أبيات يروى حماد نفسه حكايتها : «قدم علينا ذو الرمة الكوفة ، فلم نر أحسن ولا أفصح ولا أعلم بغريب منه، فَغَمَّ ذلك كثيراً من أهل المدينة، فصنعوا أبياتًا وهى قوله:...، قال [حماد] : فاستعادها مرتين أو ثلاثًا ثم قال : ما أحسب هذا من كلام العرب»[٦٥]. فذو الرمة كان يستطيع أن يميز بوعيه «الكتابى» طبيعة الشعر الذى كان بصدد إنشائه من الشعر السابق عليه أو المصنوع على منواله على السواء.

ومهما يكن من أمر، فإن ذا الرمة نفسه كان يمارس عملية «تحكيك» شعرى بعد الإسلام تذكرنا بالممارسة نفسها لدى زهير بن أبى سلمى فى الجاهلية، ولكن ثمة اختلافًا بين الشاعرين. فيروى أن ذا الرمة ظل يعيد النظر فى بائيته ويزيد عليها حتى مات [٦٦]. فهذا الخبر يعطى انطباعًا مزدوجًا بأن ذا الرمة كان مازال واقعًا تحت تأثير هذا التقليد الشفوى للشعر الجاهلى برغم نزوعه الكتابى الواضح. وفى عبارة أخرى، يعكس هذا الخبر هذه

الازدواجية النفسية عند ذى الرمة فيما يتصل بعلاقته بالشعر الشفوى القديم والشعر المعاصر له. إنها عملية تلقٍّ مزدوج للماضى والحاضر الشعرى فى الوقت نفسه من جهة الشاعر والجمهور المعاصر له، دون أن يكون لها الوزن نفسه عند الفريقين فى كل مرة.

ولكننا يمكن أن نعدَّ زيادة ذى الرمة وإنقاصه أبياتًا فى قصيدة له على مدى زمنى طويل بمثابة عملية «تحكيك» شعرى شفوية من جهة وكتابية من جهة أخرى : شفوية لأنها لاتلتزم برواية واحدة للقصيدة ، أى تغير من الرواية فى كل إنشاد أو مراجعة ، وكتابية لأن القصد منها الوصول إلى أكثر هذه النسخ فرادة وثباتًا . إنها عملية تلقٍّ معقدة يمرُّ بها كل الشعراء الكبار وبخاصة أولئك الذين تخترق الكتابة وعيهم، ويقفون على مسافة قرائية من نصهم. أما زهير فقد أثبت البحث الحديث أنه فاق معاصريه فى الإخلاص للتقليد الشفوى الذى كان يعيش عليه، إذ جاز التعبير، ولم يكن هدفه من وراء ذلك «التحكيك» الخروج على هذا التقليد المتميز بطابعه الصياغى، أى اعتماده على الصيغة المتكررة فى الموضع الوزنى نفسه[٦٧]، بقدر ما كان تأكيد التزامه بهذا الطابع. فذو الرمة ينطبق عليه قول روسُو فى سياق تأثير الكتابة» إذ المرء أضحى كل شىء يقوله كما لو كان يكتبه ، لم يَغْدُ إلا قارئًا يتكلم»[٦٨]. أما زهير فأقرب إلى أن يصدق عليه قول أونج: «كان الشاعر القديم حين يدوّن قصيدته يتخيل نفسه منشداً إياها أمام جمهور»[٦٩]. ومن هنا كان افتخار ذى الرمة بسهره لنظم الشعر الغريب «الكتابى» [٧٠]. فإذا كان البحث الحديث أثبت أن زهيراً الشاعر الجاهلى كان حريصًا ، بتحكيكه الشعرى، على أن يحقق أكبر قدر من الاتساق والتفوق مع النموذج الشعرى السائد فى عصره، فقد سعى ذو الرمة، عبر العملية نفسها ولكن فى سياق معرفى آخر، إلى إنجاز أبعد مدى من التفرد فى شعره مما جعل معاصريه لايعترفون بمكانة متفوقة له بينهم، لأن شعره لايشبه شعرهم . ومن ثمَّ صحَّ كذلك أن يرجع هذ إلى حسدهم إياه فيما ترويه أخبار كثيرة[٧١]. فـ «الحسد» هاهنا قرين الاختلاف «الفردى» الكامن فى سعى ذى الرمة لإرضاء ذاته «الفنية» فى حين سعى معاصروه إلى إضاء روح جماعة، استقطبها الحس «النقائضى» السائد فى عصرها. ولعل النظر إلى ذى الرمة بوصفه من عشاق العرب وسلكه مع الشعراء الأمويين العذريين فى الوقت نفسه الذى يحسب فيه من شعراء «النسيب» ، أى الشعر التقليدى ، يكشف عن بعض جوانب الخصوصية فى أخباره وشعره من حيث جمع بين شعر النسيب (الجاهلى) وشعر الغزل (الأموى) على نحو فريد .

(٢-٢-١)

وإذا استعرضنا بعض أخبار ذى الرمة فى الأغانى وجدنا بعض الإشارات المهمة إلى وعى ذى الرمة ومعاصريه بالبعد الكتابى فى شخصيته ، بل ربما أمكن تأويل بعض أخبار الشاعرالتى تمتد إلى طفولته من هذه الجهة كذلك. وثمة أكثر من خبر يؤكد «**ثقافة**» ذى الرمة التى تتجاوز «**بلاغة**» البدوى التقليدى . وأول هذه الأخبار ما يشير منها إلى أن ذا الرمة كان «كثيراً ما يأتى الحضر فيقيم بالكوفة والبصرة»[٧٢]، ذكر حماد : «قدم علينا ذو الرمة الكوفة فلم أرَ أفصح ولا أعلم بغريب منه»[٧٣]، وروى المرزبانى قول الأصمعى : «وكان الكميت بن زيد معلمًا بالكوفة فلايكون مثل أهل البدو، وكان ذو الرمة معلمًا بالبدو، وكان يحضر اليمامة والبصرة كثيراً، وكانا جميعًا يستكرهان الشعر»[٧٤]. وقد لاحظ الأصمعى نفسه، فى سياق استخدام ذى الرمة كلمة «زوجة» بدلاً من «زوج» ، أن ذا الرمة قد أكل البقل والمملوح فى حوانيت البقالين حتى بَشِمَ»[٧٥]. فهذه الأخبار كلها تدور حول تميز بعض معاصرى ذى الرمة ونقاده المبكرين عقله «**المثقف**» على خلفية «**بدواته**» . فقد كان يزور المدن ويقيم فيها بين «**مثقفيها**» حتى ليفاجىء الكميت نفسه، النظير «**المدنى**» له، فيقول عنه بعد أن استمع إليه: «هذا والله مُلْهَم، وما عِلْمُ بَدَوِيٍّ بدقائق الفطنة وذخائر كَنْزِ العقل المُعَدِّ لذوى الألباب ؟ أحسن ثم أحســـن»[٧٦]. فثمة إجماع هنا على تميز ذى الرمة بـ «جودة الفهم والفطنة»، و«عقل رصين»، وقدرة على الإخبار، «ثم يرد على نفسه الحجة من صاحبه فيحسن الرد، ثم يعتذر فيحسن التخلص ، مع حسن إنصاف وعفاف فى الحكم»[٧٧]، وهو كذلك كان مفوهًا، إذا كلمك أبلغ الناس، يضع لسانه حيث يشاء»[٧٨]، كذلك «لم يكن أحد من القوم فى زمانه أبلغ من ذى الرمة ولا أحسن جوابًا ، كان كلامه أكثر من شعره»[٧٩]. لم يكن ذو الرمة إذن ليغفل العالم الجديد الذى يعيش فيه عندما يذهب إلى المدينة بخاصة. ولعل ما يروى عن كتمانه تعلم القراءة الكتابة، وخجله من أن يعرف الناس هذه الحقيقة عندما اكتشفت ، من قبيل تأكيد أهليته لقول الشعر، «**والنثر**» أيضًا، على نحو مخصوص بصرف النظر عن معرفته القراءة والكتابة. إن «**المعرفة**» هنا تتجاوز العلم بالشىء إلى «جوهر الوعى بقيمته، وممارسته على هذا المستوى من الوعى سواء أكان ذلك لتثبيت نصه أمام الرواة الأعراب أن لإعادة تنقيحه أمام الروة الكاتبين. فى الحالة الأولى كان ذو الرمة يخشى من استهانة الرواة «الشفويين» بشعره[٨٠]، وفى الحالة الأخرى كان يكاد يُفْسِدُ شعره عليهم[٨١]. وبعبارة أخرى، نرى ذا الرمة كأنه «**يقرأ**» شعره من جديد حين «**يسمعه**» مرة أخرى، فيعن له أن «**يكتبه**» بوجه آخر غير الذى أنشده / أملاه أول مرة[٨٢]. فـ «**القراءة**» بالعين «**والإنشاد**» بالصوت هاهنا

عمليتان لاتتعارضان فى نفس ذى الرمة ، ويكون العنصر الواصل بينهما هو حرصه على إثبات نص ثابت (رواية واحدة) لعمله كما ذكرنا أعلاه. كذلك أوردنا أن ذا الرمة أصبح معلمًا للصبيان فى البادية؛ أى يعلمهم القراءة والكتابة والقرآن . وقد رأى الأصمعى أن كون ذى الرمة معلمًا ، مثل الكميت، بالإضافة إلى تردد ذى الرمة على اليمامة والبصرة كثيراً ،- جعلاه «**يستكره الشعر**»، وإن «كان ذو الرمة أحسن حالاً عند الأصمعى من الكميت»، على حد تعبير المرزبانى فى الموضع نفسه. و«**استكراه الشعر**» لدى الأصمعى عبارة يمكن أن تعنى لدينا كتابية هذا الشعر واختلاف نمطه عن ذلك الذى يتوقعه الأصمعى اللغوى التقليدى، أو لنقل إن هذه العبارة نفسها ليست إلا تفسيراً من الأصمعى لصعوبة شعر ذى الرمة واختلاف نمطه عن المألوف فى عصره . وقد عدَّه الأصمعى نفسه: «حجة، لأنه بدوى»، ولكنه أردف ذلك بقوله : «وليس يشبه شعره شعر العرب، ثم قال : إلا واحدة تشبه شعر العرب ، وهى التى يقول فيها : «والباب دون أبى غسان مسدودُ» وبالشين أيضًا[٨٣]. بل لقد تمنى الأصمعى لو أدرك ذا الرمة حتى يشير عليه بأن «يدع كثيراً من شعره؛ فكان ذلك خيراً له»[٨٤]. وبالطبع ليس الأصمعى هو «الحجة » المطلقة فى هذا الشأن ، فهذا جرير، على حسده له، قال عنه : «أخذ من طريف الشعر وحسنه ما لم يَسْبِقْهُ إليه أحد غيره»[٨٥]، وقد اتفق معه الفرزدق نفسه فى هذا الرأى، بالإضافة إلى ما ذكرناه أعلاه من رأى حماد فى فصاحة الشاعر وعلمه بالغريب. وبالطبع هناك أسباب وآراء أخرى، «سلبية» فى مجملها ، مشهورة لعمرو بن العلاء ولجرير فى هذا الصدد: «إنما شعر ذى الرمة نقط عروس تضمحل عما قليل، وأبعار ظبى لها شَمٌّ فى أول شَمِّه ثم تعود إلى أرْواح البعر»[٨٦]. ولكن هذا «**الاختلاف**» والتنوع فى الآراء حول شعر ذى الرمة هو نفسه، فى النهاية، علامة على حيوية خاصة تميزت بها عملية تلقى شعره بين معاصريه ، قامت المعاصرة نفسها بدور جوهرى فى تشكيلها ، وتأكيد الإشكالية الخاصة التى ينطوى عليها.

وعلى أية حال كان لعملية التلقى هذه عدة نتائج؛ منها تعدد روايات ديوان ذى الرمة وشروحه ، على الرغم من كل هذا الحرص على «**كتابته**» على يد الشاعر وبعض رواته، وشارك فى شروحه المتعددة الأصمعى نفسه بشرح ، يرى سزكين أنه «أتم صنعة وصلت إلينا للديوان»، وأكثرها تواتراً »[٨٧].

ويمكننا أن نورد خبراً عن علاقة ذى الرمة بأستاذه الراعى النميرى الذى كان الشاعر راوية له. فقد «قيل لذى الرمة: إنما أنت راوية الراعى ، فقال : أما والله لئن قيل ذاك، ما مَثَلى ومَثَله إلا شابٌّ صحب شيخًا فسلك به طُرُقًا ثم فارقه ، فسلك الشابُّ بعده شعابًا وأودية لم

يسلكها الشيخ قط»[٨٨]. فوعى ذى الرمة باختلاف مذهبه الشعرى عن مذهب أستاذه يعنى وعيه الضمنى بمفارقته الشعر الذى سبقه ، بل المعاصر له كذلك، واستكشافه فيه «شعابًا وأودية لم يسلكها الشيخ قط»- على حد تعبيره . ولعل هذا الوعى بالاختلاف هو الذى جعله- من ناحية- يختلف عنه و«يشاكله» فى الوقت نفسه . ويمكن أن نستشهد هنا بحادثة ذات مغزى فيما يتصل بـ «ثقافة» ذى الرمة الشعرية . فقد أنشد حماد الراوية ، وكان يروى شعر ذى الرمة أيضًا- أنشد شعراً أمام بلال بن أبى بردة مدحه به، وعند بلال ذو الرمة الشاعر. فقال له بلال : كيف ترى هذا الشعر؟ قال [لذو الرمة] : جيداً وليس له . قال : فمن يقوله : قال لا أدرى إلا أنه لم يَقُلْهُ هو ». وتنتهى الحكاية باعتراف حماد بأن الشعر قديم لبعض القبائل ، ولايرويه غيره . وقد سأل بلال حماداً : «فَمِنْ أين علم ذو الرمة أنه ليس من قولك. قال : عَرَفَ كلام أَهْلِ الجاهلية من كَلام أَهْلِ الإسلام»[٨٩]. ومع ذلك فإن ذا الرمة لم يَنْجُ ، مع حساسيته الفائقة بالشعر الذى سبقه، لم ينج من إهمال متعمد ، اختلطت فيه الأسباب الفنية بالشخصية والسياسية لدى معاصريه ، ومنهم بلال بن أبى بردة نفسه، الذين كانوا، على الرغم من اعترافهم بشاعريته لايَعُدُّونه من الفحول، ويَنْعَوْن عليه الاقتصار فى «البكاء فى الديار»[٩٠] دون أن يدخل مثلهم فى دائرة المدح والهجاء التى احتلت معظم شعرهم . لقد كان ذو الرمة: يرد على أبى عمرو ، أنت مُفْرد فى علمك ، وأنا فى علمى وشعرى ذو أشْبَاهٍ »[٩١]. فقد خرج ذو الرمة على «الإجماع» الثقافى - الشعرى ولكن خروجه لم يحسب «اجتهاداً» بل فسر ، على الرغم من وعى نقاد مثل ابن قتيبة باختلاف قدرات الشعراء وعدم علاقة ذلك بشخصياتهم الاجتماعية على نحو ما أشرنا أعلاه، على أنه نوع من «المروق» الشعرى «الرجعى» ، إذ جاز التعبير. «لقد كان ذو الرمة»، كما يذهب «ياروسلاف ستيتكيفيتش»، على نحو دقيق متشبعًا بروح التقليد الشعرى البدوى الكلاسيكى وآلياته . وقد استطاع ، بهذا التشبع الذى حقق له وعيًا بذاته ، أن يبدو «مدوسيا» من حيث يمكن أن يشير هذا المصطلح كذلك إلى بنية نفسية. وهكذا يكون من الصعب أن نحتفظ بالفكرة النيوكلاسيكية عن الأسس التى قام عليها التقليد الأدبى البدوى، تلك الفكرة التى تؤكد إصرار ذى الرمة على موقفه العقلى المنكر لكتابيته وبالتالى إنكاره المرحلة الشعرية التالية للشعر الجاهلى، تلك المرحلة التى أنتجت تفسيراً للتقليد الكلاسيكى الجاهلى من منطلق القصد إلى الاستمرار به وأدت فى النهاية من داخل هذا التفسير نفسه إلى إعادة تفسيره»[٩٢]. ويرسم هذا التعليق إطاراً مناسبًا للمناقشة السابقة لموقف ذى الرمة «النثرى»،

إذا صح التعبير، من التقليد الشعرى الذى كان متشبعًا به من ناحية ، وحريصًا على إعادة تفسيره فى الوقت نفسه ، من ناحية أخرى.

(٢-٢-٢)

فإذا عدنا ونظرنا فى بعض الروايات حول طفولة الشاعر طفولة الشاعر ولقبه أمكننا أن نفسرها من منطلق تأثير الكتابة الضمنى فى حياة هذا الشاعر وفنه منذ صغره حيث كان يصيبه «فزع، فَكَتَبَتْ له أمه تميمة، فتعلقها بحبل ، فَلُقِّب بذلك ذا الرمة »(٩٣). وقد ارتبطت هذه التميمة، أو «المعاذة» فى رواية أخرى، بعدم قدرة أمِّ الشاعر على الحصول على رقٍّ لكتابتها ، ثم مجيئها مرة أخرى للرجل نفسه، الحصين بن عبدة (وكان فى الرواية الأولى، «يُقْرِئُ الأعراب بالبادية احتسابًا بما يقيم لهم صلاتهم)، لكى يسمع من ابنها شعره ، «وكانت «وكانت المعاذة مشدودة على يساره من حبل أسود ، فقال الحصين : أحسن ذو الرمة ، فغلبت عليه»(٩٤). وعندما توفى وحيداً فى الصحراء وجده أخوه ووجد بيتين مكتوبين على قوسه(٩٥). فمن الواضح من هذين الخبرين أن «الكتابة» كانت قَدَرَ الشاعر فى اسمه وحياته وموته كما كانت «شعره» .

بل إن الاختلاف حول هيئة الشاعر ومحاولة الربط (أو الفصل) بين هذه الهيئة وشعره إيجابًا وسلبًا يمكن أن يؤول تأويلاً رمزيًا من منطلق الشفوية والكتابية، وفى سياق ما أشرنا إليه أعلاه عن اختفاء المعنى فى بطن الشاعر. فهذه الأخبار تتراوح بين وصف ذى الرمة بالقبح والطفيلية فى مقابل وصفه بجمال الهيئة وفصاحة الكلام وجودة الشعر. فوصفه بالقبح والطفيلية أشبه بموقف المجتمع الضمنى الجمعى (**الشفوى**) من الشاعر الفرد (**الكتابى**) . وتأتى أمُّ الشاعر الذى رأته فى هذا الموقف لتلفت نظر «**الجماعة**» بعيداً عن شكله وتحوله إلى شعره : «**استمعوا إلى شعره ولاتنظروا إلى وجهه**»(٩٦). وتحمل هذه العبارة تناقضًا ظاهريًا من حيث ينبغى أن يكون «**الاستماع**» الشفوى مطلب الجماعة ويكون «**النظر**» الكتابى مطلب الشاعر. ولكن هذا التحويل نفسه من جهة الأم جاء ليؤكد «**أمومة**» مفردة للشاعر: فلم يحتفل المجتمع / القبيلة بذى الرمة ولم يُمثل له «**أبًا**» أو سلطة أبوية، أو «**بطنا**» ، بل إننا لانجد أثراً لأبيه فى أخباره ، بما يعدُّ تجليًا آخر لمعنى «**اليتم الشعرى**» فى حالة ذى الرمة، وكثير من الشعراء فى الحقيقة ، واحتفاظه بالمعنى فى «**بطنه**» حتى يحين وقت اختفائه فى صحرائه التى تنبت واحة أمام قرائه عبر العصور ، يستروحون فيها أفاق المعنى حسب قدراتهم

ومعطيات أوقاتهم. لقد أعلن ذو الرمة «موته» بوصفه مؤلفًا ، كما أعلن شعرُه وأخبارُه حقَّ القراء فى «تبنى» نصه على نحو مطلق. ولكن لكى ينضج فن ذى الرمة كان بحاجة إلى عبور بعض الحواجز أو الاصطدام بها، التى تمثلت فى وصفه بالقبح والطفيلية وأوصاف أخرى نُعِتَ بها شعره، وكلها تعطيه صفة المؤقت والزائل لتبرير رفضهم إياه . وقد تبادل كل من ذى الرمة ومىٌّ صاحبته ذمَّ قبيلة الآخر؛ : فقالت مىٌّ فى بداية تعرُّف ذى الرمة عليها، فى بنى عدى قومه إنهم «**أخبث قوم فى الأرض**»[٩٧]، فى سياق رؤيته إياها منكشفة ، وقال ذو الرمة فى الموقف نفسه تقريبًا : «**إن مية من منْقَر ومنقر أخبث حىٍّ وأقفاه لأثر**»[٩٨]، حيث ذهب وصاحبه لرؤيتها «والقوم خلوف» ، أى لا رجال فيهم. فيتم اللقاء بين الشاعر وصاحبته دون «**الرجال**»، فى مقابل حسد «**الرجال**» له كذلك عندما شاع شعره. فغياب الرجال، أو سلبية موقفهم (فيما عدا الحصين المحتسب) فى مقابل حضور النساء وإيجابية موقفهن (الحبيبة وصاحباتها والأم) فى هذه الأخبار، بالإضافة إلى «**نفى**» القبيلة الرمزى وذمها على لسان كلٍّ من الشاعر وحبيبته ، من قبيل تأكيد المنظور «**الكتابى**» الذى ينطوى على «**تفرد**» الشاعر وتجاوزه البعد الجمعى السطحى (**الواقعى**) إلى البعد الإنسانى العميق؛ ذلك البعد الذى أعطى لشعر ذى الرمة ولأخباره مذاقًا خاصًا أجهد معاصريه ومن جاء بعدهم فى تلقيه ومحاولة إعادة اكتشافه.

(٣-٠)

وقد طوَّر دريدا معنى خاصًا للكتابة ونقله إلى الشعر ، يمكن استخدامه هنا لتصوير علاقة ذى الرمة بمعاصريه، بله الكتابة نفسها، والتمهيد لفحص أعمال المحدثين عنه. لقد كان تلقى معاصريه له ولشعره يمثل جزءًا من النص الكلى الذى يشمل الشاعر وشعره وجمهوره المباشر ، وكان لابد أن يمضى بعض الوقت حتى يبدأ الشغف بشعره وأخباره فَيُغَنَّى شِعْرُهْ على نحو خاص ، وتُؤَلَّفُ فى أخباره كتب خاصة ، فيكتمل النص خارج لحظته التاريخية ويدخل فى حلقات جديدة من التلقى . وينبغى الوعى هنا بأن خصوصية اللحظة التاريخية هى التى أعطت عمقًا للحظات التى تلتها ؛ فـ «طبقًا» لدريدا ، الذى يفكر أساسًا فى ما وراء الطبيعة، تكون الكلمات مكتوبة جوهريًا . وما دام عُرْفُ المتحدث الشخصى موجوداً داخل الكتابة، تظل الكلمات داخله غير مولودة بعدُ . وثمة استنتاج ممكن ، إن لم يكن متوقعًا على الأرجح ، هو أن الشعر ، الشفوى عُرفًا ولكن ليس خطابًا ، يأخذنا، على الأقل أحيانًا، إلى نوع من عالم لم

يولد . وعلى أى حال لايصبح الأدب جنسًا ثقافيًا حتى تأتى الكتابة لتحرِّر القصيدة أو القصة من الجسم المادى للراوى »[٩٩]. لقد بدأ المحدثون فى تناول ذى الرمة وشعره من هذه النقطة الأخيرة، وسوف نرى كيف أنهم، دون أن يفكروا فى دريدا على وجه الخصوص ، كانوا يدورون فى هذه الدائرة الميتافيزيقية وهم يعيدون اكتشاف نص ذى الرمة، أو يتبنونه ، أو يتلقونه ويستجيبون إلى أنفسهم فيه، إذا جاز التعبير. كذلك كان شغف الدارسين المحدثين لشعر ذى الرمة كاشفًا عن هذا النموذج الفنى العالى والإنسانى الكلى الذى أخذ بلبٍّ معظم قارئيه. وإذا كانت «لغة الشعر» ، فى نص ذى الرمة، بمثابة منطقة جوهرية كان يحدث فيها تغير تاريخى لوعى الجماعة من حول الشاعر [١٠٠]، فربما لم يتسن لهذا التغير أن يأخذ أبعاده الحقيقية إلا على مسافة زمنية كافية فى وعى المحدثين [١٠١]. أما ذو الرمة نفسه فقد اكتفى، إلى جانب «نصه» الإبداعى ، بالتعبير الرمزى إزاء «اتهامه» بمعرفة الكتابة بذكر أن «الحروف» ثبتت فى قلبه ، ولم تخطها يده. فلعل ثبات الحروف فى القلب أقرب إلى كينونتها فى العقل البشرى من قبل أن يتشكَّل فى بيئته الاجتماعية الكتابية.

عندما اقتبسنا عبارة دى سوسير فى بداية هذه الدراسة للتمييز بين التلقى والاكتشاف كان إحساسنا أن القدماء والمحدثين اكتشفوا حقائق بعينها فى شعر ذى الرمة ولكنهم لم يعطوها القيمة الملائمة لها. وهذا إحساس صحى قد يساور عادة مَنْ يقبل على تلقى نص ما وقد قرأ و/ أو تلقى معظم ما كتب عنه من نصوص ولم يكتف تمامًا بما قرأ. صحيح أن المرء يشعر أحيانًا أن آخرين قد «قالوا» عن نصٍّ ما بعض ما كان فى خاطره تمامًا ولكن هذا الشعور نفسه غالبًا ما يكون دافعًا إلى محاولة قول شيىء جديد ومختلف حتى لايقع فى التقليد . ولعل الخطر الكامن فى هذه العملية الأخيرة هو أن «يقول» المرء ما قاله الآخرون وإن يكن بصورة أخرى قد تكون قريبة جداً أو بعيدة بعض الشيء عما سبق . إن أصالة التلقى ينبغى أن تقوم على أساس الحوار مع أشكال التلقى السابقة وليس الوقوع فى التكرار، كما حدث مع معظم الدارسين المحدثين لذى الرمة وشعره . لقد كان هؤلاء يجترون ما قيل سابقًا دون حوار مع نص ذى الرمة نفسه، فى هذه الحالة قامت نصوص القدماء عن ذى الرمة وشعره حاجزاً أمام المتلقين المحدثين، قفزوا فوقه عوضًا عن مواجهته . وقد سبق محمد صبرى، ولعله الوحيد، فى كتابه عن ذى الرمة (١٩٤٦)[١٠٢] إلى ملاحظة الموقف نفسه بالنسبة إلى القدماء وحاول جاهداً أن يعيد فتح الإشكالية التى ينطوى عليها شعر ذى الرمة بمفتاح جديد. رأى صبرى أن القدماء

أحسوا بتميز شخصية ذى الرمة وشعره ، ولكنهم لم يصوغوا إحساسهم بعبارات واضحة ، و«كانت جميع أقوالهم تمرُّ بجانب الهدف دون أن تصيبه وكان بها كثير من التناقض والغموض والإشكال فكانت كالغلَق الذى يعوزه المفتاح»[١٠٣].

وتمثل لنا كتابات المحدثين عن ذى الرمة وشعره هنا نصًا قائمًا بذاته فى مواجهة نص ذى الرمة ونصوص القدماء عنه. وسوف نقرأ هذه الكتابات فى محورين أساسين : محور نظرى ، يحاول أن يرصد منطلقات أصحابها فى الاقتراب من ذى الرمة وشعره، ومحور تطبيقى ، يعلق على بعض التحليلات لشعر ذى الرمة فى هذه الكتابات . وبالطبع ثمة صلة ما بين المحورين، ولكننا نقرأها بهذه الطريقة محاولين اكتشاف ما يجمع بينها وما يفرِّق ، وتعليل ما يلفت نظرنا فيها.

(٣-١)

بدأ الاهتمام الحديث بذى الرمة فى اللغات الأجنبية منذ ١٨٧٤ عندما كتب عنه رودلف سمند R. Smend رسالة باللاتينية ونشرها حينئذ فى بون، كما ذكرنا فى البداية [١٠٤]. وكان أن ألقى كارلو نالينو **محاضرات فى تاريخ الأدب العربى** على طلابه بالجامعة المصرية فى العام الدراسى ١٩١٠-١٩١١ ، ونشرت فيما بعد بالعربية فى ١٩٥٤ [١٠٥]، وقد تناول ذا الرمة فى حديثه بصورة لافتة للانتباه . وكتب عنه شاده A. Schaade فى دائرة المعارف الإسلامية (الطبعتين الإنجليزية والفرنسية) فى ١٩١٣ [١٠٦]، وذلك قبل أن يحقِّق ديوانه مكارتنى C.H. H.macartney ويطبعه لأول مرة فى كمبردج ١٩١٩[١٠٧]، ويكتب عنه مقالة بالإنجليزية فى ١٩٢٢ [١٠٨]، كما كتب عنه نيلدكه Th. Noldeke مقالة بالألمانية فى ١٩٢١ [١٠٩]، وكتب عنه بلاشير ١٩٣٥ فى الطبعة الجديدة (الإنجليزية) من دائرة المعارف الإسلامية[١١٠].

ويلفت النظر فى مجمل هذه الأعمال المبكرة عن ذى الرمة وشعره فى بعض اللغات الأجنبية أنها إعادة لكلام القدماء عن الشاعر وشعره، مع بعض الملاحظات حول بنية القصيدة والاستخدام اللغوى، على نحو ما نجد عند نيلدكه ، ويمكن فحص كلام نالينو عن الشاعر مثالاً لهذه الأعمال.

أعاد كارلو نالينو على أسماع طلابه ، ومن بينهم طه حسين، فى الجامعة المصرية القديمة ما قال أبوعمر بن العلاء النحوى (ت ١٥٤هـ) عن ذى الرمة ؛ أى قوله : «إن الشعر فُتِحَ بامرىء

القيس وخُتِمَ بذى الرمة» ، وقول أبى عمرو عن الشاعر نفسه : «إنما شعره نُقط عروس تضمحل عمًا قليل وأبعار ظِباء لها شمّ فى أول شَمّها ثم تعود إلى أرواح الأبعار»[١١١]. وقد أزال نالينو لطلابه التناقض الظاهر فى القولين بقوله: «الواضح على ظنّى أن أبا عمرو بقوله الأول إنما أراد الشعر على منوال قصائد الأعراب فى أيام الجاهلية فإن كان هذا مراده فقد أصاب قوله، لأن ذا الرمة آخر النوابغ الذين تمسكوا بأساليب القريض القديم لغةً ومعنىً وموضوعًا . فلو قرأ مثلاً أحدٌ قصيدته الشهيرة التى مطلعها : ما بالُ عَيْنِكَ منها الماء يَنْسَكِبُ ... ولم يعرف قائلها لخالها من نسج فحول الجاهلية»[١١٢]. فذو الرمة فى نظر نالينو «لم يزل بدويًا محضًا فأفكاره وأمياله وأنواع وصفه ومواقع كلامه جارية مجرى أمثالها عند أعراب الجاهلية لاغير. وخلاصة القول أنه لم يخرج عن مناهج فحول الشعراء الوثنيين إلا فى النادر،... ولذى الرمة الحظ الأوفر فى التشبيه الجيد فاق فيه أكثر الشعراء ، وإن كان ربما يُطيله بإفراط. وكان مثل الفرزدق كثير أخذ الأبيات من غيره؛ فوفرة سرقاته مشهورة»[١١٣].

ويعيد كلام نالينو المبكر تلخيص الموقف المتناقض تجاه ذى الرمة لدى معاصريه. ولكن محاولة نالينو حلَّ التناقض فى كلام القدماء عن الشاعر تنطوى بدورها على تناقض جديد فى فهم شعر ذى الرمة الذى ينظر إليه نالينو من ناحية بوصفه «آخر النوابغ» ، و«ذا الحظ الأوفر فى التشبيه الجيد»، ولكنه يرى من ناحية أخرى فى الوقت نفسه ! أن «وفرة سرقاته مشهورة». على أن ثمة مفارقة أخرى ، يثيرها كلام نالينو عن الشاعر امتد تأثيرها إلى دراسات المحدثين عن ذى الرمة وشعره؛ وذلك إذا انتبهنا إلى ما يذكره طه حسين فى مقدمته للكتاب من أن نالينو هو الذى ألقى فى روع طلابه الفرق بين الشعر التقليدى والشعر الذى استحدثته السياسة الإسلامية فى العراق [١١٤]، كذلك تعلم طلاب نالينو منه «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذى ينتج فيه»[١١٥]. وأخيراً يقرر طه حسين «أن دروس الأستاذ نالينو فى الجامعة المصرية القديمة كانت هى الموجه الأول لنهضتنا العلمية فى دراسة الأدب مباشرة أو بالواسطة[١١٦]؛ أى من خلال تلاميذه وتلاميذهم . ومن الواضح أن حظ ذى الرمة على يد نالينو لم يكن عظيما ، وإن كان المنهج الذى أرساه طبقّه بإخلاص طه حسين نفسه فى بعض دراساته المعروفة عن الشعر العربى القديم، ثم لم يلبث أن خفف من تشدّده فى هذه النظرية فى نهاية كتابه مع المتنبى (١٩٣٧)، واقترح أن يحلّ مكانها ما سمّاه «**فكرة اللحظات**» : أى «أن نقد الناقد إنما يصوِّر لحظات من حياته قد شُغِلَ فيها بلحظات من حياة الشاعر أو الأديب

الذى عُنِى بدرسه»[١١٧]. ولعلنا نستطيع أن نلمح فى هذه الفكرة لطه حسين مرحلة وسطى بين لحظة المؤلف ولحظة الناقد القارىء ، وإذا كانت لحظة الأول تنقضى برحيله المادى فإن لحظة القارىء تتجدد بتعدد القراء والنقاد.

على أن الذى حدث هو أن المنهج التأثرى الذى يجمع بين منهج المرآة وفكرة اللحظات صبغ كثيراً من الدراسات عن ذى الرمة. وقد خرجت من عباءة طه حسين، مثل عمل شوقى ضيف (١٩٥٢)[١١٨] ويوسف خليف (١٩٧٠)[١١٩] وبعض تلاميذهما[١٢٠]. ولم تخلُ هذه الدراسات بالتالى من مفارقات خطيرة فى النظر إلى الشعر العربى القديم على الرغم من تبصرات نقدية موازية لأصحابها فى الوقت نفسه. وسوف نعرض هنا لهذه الدراسات من خلال شوقى ضيف على نحو أساسى.

(٣-١-١)

عقد ضيف فصلاً فى كتابه عن **التطور والتجديد فى الشعر الأموى** عن «لوحات ذى الرمة»[١٢١]. وعلى الرغم من أن بحث ضيف تطبيقى فمما يلفت النظر فيه أنه أقامه على مفارقة، أثبتها ، دون قصد منه بالطبع ، فى مقدمة البحث، مفادها أن «العربى القديم [الجاهلى] كان ساذجًا فى حياته ووسائلها ومطالبها، وكان أيضا ساذجًا فى تفكيره ، بل كان لايجد وقتًا كى يفكر فى الأشياء ، إذ كان مشغولا دائمًا بالسعْى فى طلب قُوته . أما عربىُّ العصر الأموى فكان يعيش فى حياة معقدة... وقد أخذ يُفكر فى الأشياء ، ويُطيل التفكير، بل أخذ يحترف التفكير احترافًا فى كل شئون حياته من سياسةٍ واقتصاد »[١٢٢]. وإثباتًا لهذه المفارقة يرى شوقى ضيف أننا ما إن «ندخل فى دراسة دواوين الشعر الأموية باحثين وناقدين محللين حتى نرى رأى العين أننا ندخل فى عالم جديد مُباين أشدَّ المباينة وأوضحها للعالم الفنى القديم، عالم العصر الجاهلى»[١٢٣].

ويطبِّق ضيف فى فصله عن ذى الرمة هذه المفارقة فيرى ذا الرمة فى حبه ووصفه الصحراء بخاصة «فريداً فى الشعر العربى القديم»[١٢٤] وهو يوضح هذا بقوله إن الإنسان يُحِسُّ فى كثير من الأحوال كأن هدف الشاعر من قصيدته أن يرسم هذه المناظر فحسب. فهذا الوصف «كله يوضع فى القصيدة لامَدْخَلاً لغرض من ورائه، كما كان يصنع شعراء الجاهلية غالبًا، فهو المدخل وهو الغرض جميعًا فى القصيدة . ومن هنا كان ذو الرمة يختلف اختلافًا واضحًا عمن سبقوه وعاصروه، فالصحراء ومشاهدها عنده غاية، ويشعر الإنسان كأنما مَيَّة هى الوسيلة

والصحراء غايتها»[١٢٥]. ويشير ضيف إلى التشخيص الذى يلاحقه ضرب من التجسيم والتركيز والحشد فى الصورة فى شعر ذى الرمة، «وذو الرمة لايكاد يسبقه شاعر عربى فى هذا الباب»[١٢٦]. وفى كل جانب من ديوان ذى الرمة نجد هذه الروعة التى لايستطيع وصف مهما يكن أن يُلِمَّ بها»[١٢٧]، على حد تعبير المؤلف. أما أهم ما يميز ذا الرمة فى نظر المؤلف فهو «أنه كان صاحب مخيلة رابطة، وهى مخيلة من طراز لانألفه عند شعراء العرب إلا فى المثال بعد المثال، أما عند ذى الرمة فقد صدر عنها فى كثير من صوره الطريفة التى يرسمها فى لوحته»[١٢٨]. ويصل المؤلف إلى السبب الكامن وراء هذه الصفة عند الشاعر؛ فهى «تدلنا دلالة قاطعة على أنه كان يُحِسُّ الكون كله إحساسًا لامكان له ولازمان، فكل وحدة فيه يمكن أن تنتسب إلى غيرها انتسابًا دائمًا لاتنقطع جزئياته ، ولاتنفصل ذراته. ومن هنا يأتى الرَّبطُ عنده بين الأشياء المتباعدة أو التى لاتكاد تقع إلا فى الوهم. ونحن نؤمن بأن ذلك كان نتيجة نظرة عميقة فى الكون، وهى نظرة هيأها الإسلام وهيأتها الأبحاث العقلية الجديدة....، وهذا الإحساس العميقُ بالكون هو الذى تقاربت فيه صُوَرُ الأشياء ، بل كادت تتحد ....، وهو إحساس نمته الحياة الجديدة والحضارة الجديدة»[١٢٩]، وهو «إحساس جاء من تأمل عميق، يمثل كل ما حصل عليه الذهن العربى فى العصر الأموى من فكر دقيق»[١٣٠]. وأخيراً يصل المؤلف إلى أنه من غير شك كان ذو الرمة يستوحى الشعر القديم وصوره ، ولكنه نفذ إلى داخل الأشياء التى كان يصفها ، «وتناول النفس وأحاسيسها ، فانطبعت فيه روحُ تأمُّل واسعة فى الطبيعة ، وهى روح كانت تتأثر بالإسلام كما كانت تتأثر بالعقل الجديد. ولم يلبث ذو الرمة أن نفذ من خلالها إلى هذه الروعة فى التخيل، وذلك الإحساس العميق بالكون، فانفتح باب فى التصوير الشاعرى كان مغلقا ، باب كله حُلمٌ ورؤىً بهيجة »[١٣١]. ولعلنا نرى فى هذا الوصف الأخير لشاعرية ذى الرمة (أو كتابته) ما يذكرنا ببعض أوصاف بارت الأساسية للكتابة الأدبية. وسوف يلاحظ عز الدين إسماعيل، وإن كان من منطلق مختلف عن منطلق بارت وضيف، وأقرب إلى منطلق ريكور، الشىء نفسه عن شعر ذى الرمة. والثابت تاريخيًا أنه لاضيف ولاإسماعيل قد اطلعا على بارت أو ريكور لسبب بسيط أن ضيفًا سبق بارت بسنة وإسماعيل سبق ريكور بعشر سنين فى كتابة أعمالهم جميعًا ، كما سوف نرى.

على الرغم من التأمل العميق الذى مارسه شوقى ضيف فى تناول شعر ذى الرمة، فلم يخلُ هذا التأمل- فى رأينا- من مفارقة ، ظُلِمَ فيها الشاعر الجاهلى لحساب الشاعر الأموى، وصارت العلاقة بينهما غير متوازنة على الإطلاق، وأهملت ، من ثمَّ ، العلاقة بين الشعر

الأموى والتقاليد الشعرية الجاهلية التى نشأ عليها، بل أهملت خصوصية القصيدة العربية القديمة (الجاهلية) من حيث كونها- فى هذا السياق- حسيّة ومنطقية وهى تواجه الدهر، بمعنى الزمن والقابلية للتحول، ذلك الدهر الذى كان يتحكم فى العالم غير مكترث بالسلوك والعقل الإنسانيين[١٣٢] . إن الدراسات الحديث للشعر الجاهلى فى الربع الأخير من القرن العشرين تدلُّ فى النهاية، وكما أشار بعض دارسى ذى الرمة[١٣٣]، على أن أى تقييم للقصيدة العربية بعد الإسلام لابدَّ أن يقوم على معرفة حقيقية بالقصيدة العربية الجاهلية. ولعل إطالتنا فى النقل عن شوقى ضيف والتعليق عليه تكفينا مؤونة النظر المفصَّل فى دراسات أخرى متصلة بعمل ضيف من جهة المنهج المتبع فيها[١٣٤].

(٣-١-٢)

أما سلمى الخضراء الجيوسى التى كتبت فقرة مطوَّلة عن ذى الرمة بالإنجليزية (١٩٨٣) فمن الواضح أنها قرأت كلام شوقى ضيف ومَنْ بعده مثل عز الدين إسماعيل وغيرهما وإن لم تُشِرْ إلى أحد بعينه. ولكن مهما يكن من أمر فهى تكشف عن تفهم تلك الآراء السابقة دون أن تتفق تمامًا مع أصحابها فى أشياء أخرى مهمة. فى كلامها عن الشاعر ترى، مثل ضيف وآخرين ، أن الشعر الأموى كان يمر عبر مرحلة تطور دينامى، وقد سجَّل ، بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، التغييرات العميقة للحالة الروحية فى ذلك الوقت. وترى الجيوسى أنه مع التغييرات الكبرى التى كانت قائمة فى كل جوانب المجتمع الأموى، كانت حياة الفرد تتغير، ذلك أن هذا العصر كان عصر قلق[١٣٥].

تعترف سلمى الخضراء الجيوسى أن ذا الرمة أهم شاعر فى زمنه على الرغم من عدم اعتراف معاصريه بذلك . وتُشِيرْ إلى أنه أحبَّ فن الشعر وأخلص له إخلاصًا ، يليق بشاعر عظيم مثله. ولكنها ، على العكس من شوقى ضيف وغيره من الباحثين، ترى أن تأثر ذى الرمة بالقرآن والفلسفة الكلامية الإسلامية لايقارن بتأثره الواضح بالشعر الجاهلى، حيث ساعد الزمن الذى فصل بينه وبين هذا الشعر على إنضاج التقاليد الشعرية الجاهلية وإثرائها بالعمق والجمال الفنى.

بالإضافة إلى أن ذا الرمة كان راوية للراعى النميرى المعروف بأسلوبه البدوى فى شعره . من ناحية أخرى مضى ذو الرمة على نهج شعراء الحب الأموى الذين كان شعرهم يُغَنَّى فى الحجاز قبل مولده بوقت طويل[١٣٦].

وتطوّر الجيوسي ما ذهب إليه ضيف من رأي حول وصف ذي الرمة الصحراء لذاتها ، وإحساسه الشديد بها ، والإحساس الشامل بالكون في هذا الوصف، فتذهب إلى أن شعر ذي الرمة يختلف عن الشعر الجاهلي من جهتين : أولاهما : أن إحساس ذي الرمة الشامل بالكون يتأتى عن طريق تكرار الموضوعات ذات البعد الطقوسي في أشكال يُعاد خَلْقُها حتى تصبح وقد نُسِجَتْ مع رؤية كونية للحياة جزءًا من خبرة السامع أو القارئ. والأخرى: قلقه العميق المنعكس في رؤيته للتناقض الحياتي الفادح والمأساوي في الوقت نفسه. وتتمثل هاتان الصفتان في وصف ميّ وجمالها الذي لايمكن إحرازه كما لايمكن إحراز جمال الغزلان والرمال الذهبية المرتبطة بصورة ميّ نفسها. ومن ناحية أخرى يبرز جهد الناقة المقارن بجهد حيوانات أخرى حيث تخيّم المأساة في كل مكان[١٣٧].

وتختم الجيوسي كلامها باقتراح تفسير قطي (طقوسي) لشعر ذي الرمة فتعطي بعض قيمة نظرية لما كشف عنه ضيف وإسماعيل وغيرهما عمليًا . بل ربما أوحى عملها إلى بعض الدارسين بالتركيز على هذا النوع من التفسير لشعر ذي الرمة. ومهما يكن من أمر، فهي تشير هنا إلى امتياز ذي الرمة بوصفه شاعرًا لم يتمّ اكتشافه إلا مؤخرًا فحسب: إذ اكتشفه نقاد طليعيون (لم تسمّ أحدًا بعينه)، يجيدون استخدام أدوات النقد الحديث. وترى أنه ربما كانت صعوبة لغة ذي الرمة قد حالت دون اكتشافه ، ولكن العائق الحقيقي ينبع في رأيها من نقطتين أخريين : الأولى: حقيقة كون شعره مليئًا بمعان ذات رهافة ، وأنه ذو نظام كليّ الخبرة والامتياز ، فات النقاد إدراكه. والأخرى: أنه لنفهم إنجاز ذي الرمة ، كان لابدّ من نظرة جديدة إلى الشعر الجاهلي، يعد شعر ذي الرمة أحد المفاتيح الرئيسة في هذه النظرة . إن إنجاز ذي الرمة هو النصر النهائي لأجيال من شعراء الصحراء الذين عاشوا وناضلوا في حدود تلك الصحراء الواسعة الزاخرة القاسية[١٣٨].

وهكذا تعيد الجيوسي للشعر الجاهلي ، في سياق النظر إلى شعر ذي الرمة، اعتباره: كما يعيد للنظرة النقدية حول ذي الرمة بعض صوابها. ويمكن أن نعدّ دراسة حسنة عبد السميع محمود بعنوان شعر ذي الرمة: تفسير فني أسطوري[١٣٩] محاولة ضمنية لتطوير بعض أفكار الجيوسي .

وعلى الرغم من أنها دراسة أكاديمية تطبيقية موسّعة ، شقّت فيها الباحثة على نفسها كي تقف على التفسير الفني لرمز المرأة، ورمز الحيوان، ورمز الطبيعة ، في ثلاثة فصول أساسية،

فإننا نرى فى بعض منطلقاتها النظرية أهمية أجدر بالوقوف عندها، وذلك حيث تقول الباحثة فى صدد تعليقها على دراسات سابقة عن ذى الرمة، مشيرة إلى نورثروب فراى وكتابه **تشريح النقد**: «ولم يعرض النقاد [السابقون] لطبيعة التطور الذى أبدعته موهبة الشاعر فى داخل ذلك الموروث ، ولم يتوقف هؤلاء النقاد من خلال رموز شعره الفنية عند كيفية تعرف الروح على وجودها، خاصة فى المراحل الانتقالية التى تكون فيها النفس على أشد درجات تشوفها لإدراك طبيعة ذلك التحول وعقباته وكيفياته . وكيف تنزاح الأسطورة ليحل محلها شكل آخر من الرموز الفنية المفعمة بطاقة لا تنفد من المعانى، طارحة مواجهات جديدة للغز نفسه ولتساؤلات الإنسان عبر العصور السابقة، وهل تحوَّر الرمز الفنى بالدرجة التى تخلخل من توظيفاته التقليدية المتعددة لسبر أغواره وفهم إمكاناته؛ فلقى إهمالاً أو إنكاراً ، أو تعرض لتغيرات عدلت فيه بقدر ما ، أو طرحته تماما، أو خلقت منه أسطورته الجديدة. فكل محاولة لتفسير العمليات النفسية هى فى أعماقها خلق لأسطورة جديدة، بحيث يبدو أحيانًا أننا نترجم رمزاً بآخر »[١٤٠].

ويلخص هذه الاقتباس وجهة نظر الباحثة فيما سبقها وفيما حاولت القيام به فى عملها . ونحن نتفق معها فى التسليم بأهمية هذا المنطلق لدراسة شعر ذى الرمة، ولكننا نرى أن تحقيقها هذا المنطلق من الناحية العملية افتقد إلى الاحتفاظ بالشعر نفسه فى أساس الدراسة، إذ جعلته وسيلة للكشف عن إشارات أسطورية ، يتمُّ تأويلها على نحو فلسفى مجرد، لايقوم فيه للقصيدة سياق فنى (أو حتى تاريخي أسطورى رمزى نمطى) خاص بها، ومن ثم نرى أن الاقتباسات المنتزعة من قصائد عدة على هذا النحو تفقد قيمتها لأنها تمثل فى هذه الحالة بوصفها شواهد على أفكار مجردة أكثر من كونها رموزاً فنية لرؤية العالم لدى الشاعر. ومن ثم يفتقر التحليل المخلص للباحثة إلى توظيفه فى إطار فنى متكامل ، يكشف عن خصوصية شعر ذى الرمة. باختصار ، أصبح هذا الشعر شاهداً أو هامشًا على التفسير الأسطورى أكثر منه موضوعا لدراسة فنية، كما يوحى عنوان الدراسة.

وهكذا يمكن أن نرى أن أصحاب معظم الدراسات المتناولة هنا فى المحور النظرى لاحظوا بعض الحقائق فى شعر ذى الرمة ولكنها لم تتجاوز عند البعض ، مثل وشاده وناللينو ومكارتنى ونيلدكه ، إعادة كلام القدماء عن الشاعر وشعره، كما لم تتعدَّ عند البعض الآخر حدَّ «**اكتشاف**» بعض «**الحقائق**» المهمة دون «**إعطائها القيمة الملائمة لها**»، فى تصورنا .

ولعل أهم حقيقة تمَّ اكتشافها في هذا السياق كانت أن ذا الرمة، على حد تعبير أكثر من ناقد، كان في حبه، ووصفه الصحراء خاصة ، «**فريدا في الشعر العربي القديم**» [١٤١]- على حد تعبير ضيف، وأنه - على حد تعبير اسماعيل فيما بعد- «**نمط فريد بين الشعراء القدامى**»[١٤٢]، وأنه - على حدٌ تعبير الجيوسي - «أهم شاعر في زمنه»[١٤٣]- على الرغم من عدم اعتراف المعاصرين له بذلك. ولعل هذا **التَّوْرّ** الفلسفي ، إذا صحٌ التعبير، في النظر إلى ذي الرمة وشعره يرجع إجمالاً إلى حقيقة أن معظم المناهج، أو المداخل، التي اتبعها أصحابها كانت في التحليل الأخير مناهج متشابهة في أساسها ولم تَسْعَ إلى تطوير حقيقي للمقولات التي سبق إليها بعض أصحابها . وفي حين ركز بعضها، مثل بلاشير، على أفكار الشاعر الدينية التي يراها غامضة، حاول شوقي ضيف استثمار الدين الجديد في تفسير شعر ذي الرمة، وإن انطوت محاولته على مفارقة خطيرة في مقارنته هذا الشعر بالشعر الجاهلي. ولكننا- في معظم الدراسات التالية لدراسات هؤلاء النقاد- سوف نرى توقفًا إلى حدٌ كبير عند حدٌ إعادة اكتشاف هذه الحقيقة بدلاً من محاولة إعطائها قيمة تحليلية ملائمة لها ، باستثناء تبصرات قيمة في بعض التحليلات التي نعرض لها الآن في المحور التطبيقي.

(٣-٢)

نجد في هذا المحور التطبيقي دراسات وإشارات مهمة نبعت من تلقي أصحابها شعر ذي الرمة على نحو خاص على نحو ما نجد عند محمد صبري (١٩٤٦)، وإحسان عباس (١٩٥٥)[١٤٤] وعبدالله الطيب (١٩٥٨)[١٤٥] وعز الدين إسماعيل (١٩٦٣) ونسيمة الغيث (١٩٩٤)[١٤٦] ومايكل سلس M.A. Sells (١٩٨٩)[١٤٧] وياروسلاف ستيتكيفيتش J. Stetkevych (١٩٨٦، و١٩٩٣)[١٤٨] وقد تناولنا بعض الدراسات التطبيقية ، مثل دراسة ضيف ومحمود وخليف وعطوان وسند غيرهم، في المحور النظري وهوامشه وذلك لخطورة الأفكار التي تضمنتها مقارنةً بالتطبيق نفسه الذي لم يتفاعل مع النصوص بقدر ما أسقط عليها أفكاره الخاصة .

(٣-٢-١)

لعل كتاب محمد صبري المبكر (١٩٤٦) عن ذي الرمة من أوائل الدراسات الشيقة التي عنيت بالنظر في نص الشاعر دون أفكار نظرية حاسمة تسيطر على الناقد وتحكم رؤيته على نحو ما رأينا في معظم الدراسات التي عرضنا لها أعلاه[١٤٩]. يرى صبري أن ذا الرمة كان في فنه ما يسميه الإفرنج (un artiste original) أي «**شيخ طريقة**» في فنه الجميل، وفارع الطريقة البكر، و«**صاحب مزاج**» موهوب [١٥٠].

ولعل من أهم الملاحظات المبكرة التى لاحظها صبرى فى عمله عن ذى الرمة التفاته إلى دور الشعر الجاهلى الإيجابى فى شعر ذى الرمة، إذ يرى أنه من «الغريب أن ذا الرمة فى رجوعه إلى الماضى وإلى روح الجاهلية قطع بشعره وبعصره قرونًا إلى الأمام، وكان هو اللاحق سابقًا بقوة التصوير والإلهام. وإنّا لنقف أحيانًا أمام شعره فى حيرة ودهشة ونتساءل كيف أتيح لشاعرنا أن ينحو بحسه وخياله هذا المنحى العجيب فى المحيط الذى عاش فيه. وفى ذلك سر عبقريته»[١٥١]. وتتفق هذه الملاحظة التى سبق إليها صبرى المحدثين، مع ملاحظة كل من شوقى ضيف وعز الدين إسماعيل «تفرد» ذى الرمة، وإن كانت ملاحظة الأخيرين رفعت الشاعر إلى بُعْدٍ ميتافيزيقى خالص، واختلطت عند الأول بمقارنة مجحفة بالشعر الجاهلى على وجه الخصوص.

كذلك لاحظ صبرى أن ذا الرمة يلاحظ «اللون والشكل ككل فنان موهوب»[١٥٢]. وقد ساعدت هذه الملاحظة ونظيراتها المؤلف على الربط بين فن الشعر لدى ذى الرمة بفن الرسم عند غيره من الرسامين المشهورين الفرنسيين (فى القرن ١٩)[١٥٣]، والمصورين الهولنديين فى القرن السابع عشر[١٥٤] الذين أولعوا بتصوير الكثبان والهضاب الرملية المنتشرة بالقرب من السواحل. ويرى المؤلف أن ذا الرمة ربما تفوق عليهم فى وصفه كثبان الدهناء وجبالها وجمال آفاقها والتغنى بمحبوبته .

وتعليقًا على بعض الروايات التى تشير إلى تفضيل الشاعر أو بعض معاصريه لقصيدة بعينها من شعره، يقول المؤلف : «والواقع أن قصائد ذى الرمة تكاد تكون كلها مستوية متساوية فى الحسن ولاتوجد قصيدة واحدة له تتجلى فيها شخصيته وإنما تتجلى شخصيته متفرقة فى عامة شعره لأنه يخرج ألحانًا جديدة من كل وتر فى قصائده...، وأكاد أقول إن الشخصية «المقلدة» تطغى على الشخصية «المجددة» فى القصيدة الواحدة من شعر ذى الرمة فى حين أن الشخصية المجددة تظهر فى مجموع شعره وتنسينا أثر القديم وتطغى عليه، بل قد يساعد ذلك القديم فى النهاية على إبراز الجديد فى وَهَجِه وزَهْوِه»[١٥٥].

وقد ينزلق صبرى إلى الدفاع عن الشاعر من منطلق **منهج المرآة**[١٥٦]، ولكنه يصحح ضمنيًا هذا المنطلق بالتفاته إلى صورة الحيوان فى شعر ذى الرمة وملاحظة أن ذا الرمة قد أسهب فى ذكر الحيوان ولكن شخصيته لم تبد إلا فى وصف ظباء الفلاة وحربائها: وصف الظباء كما قلنا وصف فنان مبدع وولع بتصوير حركاتها وضوء الشمس فى ألوانها»[١٥٧].

وعندما يقارن صبرى، مثل لاحقيه، بين شعر الحب وشعر الطبيعة عند ذى الرمة يجد عناصر مشتركة بين الاثنين؛ قال : «وشعر ذى الرمة فى الحب، كشعره فى الطبيعة، هادىء لاتلمح فيه ذلك الاضطراب العاطفى أو العقلى الذى تلمحه فى شعر «المجنون» وقيس وغيرهما من كبار العشاق. وله تحليلات ونظرات صادقة فى الحب»[١٥٨]. فهاتان الملاحظتان وغيرهما تعكس جميعًا وقوف صبرى الضمنى على «كتابية» ذى الرمة بالمقارنة مع معاصريه.

ويستوقف صبرى ما استوقف ضيفًا وإسماعيل فيما بعدُ من فن ذى الرمة وأسلوبه ولكن دون محاولة نظرية صارمة للتفسير، بل كان صبرى مغرمًا بالنصوص ومقارنتها بفن الرسم التقليدى والحديث كما أشرنا، وإن وضع ملاحظاته فى السياق التاريخى، إذ يقارنه هنا مع امرئ القيس[١٥٩]، الذى تجاوزه الشاعر لحساب الفن الخالص، ذلك الفن الذى بدأ صبرى كتابه بالإشارة إلى شدة إخلاص ذى الرمة له فى عبارات تماهى معها يوسف خليف فيما بعد فى كلامه عن الشاعر؛ قال صبرى: «وكان أسلوب ذى الرمة بدويًا حراً نقيًا...، وكان فى طريقة تخيله بدوى النزعة، ولكنه كان بخياله كمن يعيش فى بلد غريب بجوّه ورمله وحيوانه وأطياره ونباته...، وكان ملهمًا فى وصفه وتصويره وهو حين يتغنى مثلاً بالسحاب يتغنى به، كما يتغنى الأعرابى، وبلغة الأعرابى،...، ولكنك تحس مع ذلك فى تصويره طابعًا خاصًا يذهلك كلما تأملت فيه ، وروحًا ساحرة جذابة مطمئنة تحار فى كنهها»[١٦٠].

(٣-٢-٢)

وفى النهج نفسه الذى ابتدره صبرى يمكن أن نضع ملاحظات عبدالله الطيب الذى قام بعمل شرح أربع قصائد لذى الرمة فى مطلع الخمسينيات ثم نشره فى أواخرها[١٦١]. وعلى الرغم من عمق كثير من نظرات الطيب ورهافة إحساسه بالشعر القديم فإنه سوف ينتهى إلى (عــزل) الشاعر عن حاق البشرية ! فمثلاً يرصد الطيب، ملتقيًا مع صبرى قبله على نحو ما، علاقة ذى الرمة بالشعر الجاهلى على نحو صحيح ؛ يقول : «إن شاعرنا كان عميق المعرفة بالشعر الجاهلى ومجازه وغريبه، شديد التأثر له والنسج على منواله، بغرض التعليق والتفريع لا المحاكاة والسرق»[١٦٢]. وهو يقارن بينه وبين جرير فى هذا الصدد مقارنة شيقة فيرى «أن جريراً كان حريصًا على أن يستمع الناس إليه هو ؛ إذ كان عند نفسه مثل الجاهليين أو فوقهم فى المنزلة . وإنما كان يستعين بما يستعين به من الإشارة إليهم، والإلماع إلى مأثور أقوالهم، على سبيل الأخذ والنظر والاقتباس ، لا على سبيل النقد المتمهل، والوقوف المتعجب ،

والتأمل الملح. ولكن ذا الرمة كان حريصًا على أن يستدرك ما فات الجاهليين ، ثم حريصًا على أن يستمع الناس إلى أصواتهم فى نغماته ، لا أن يستمعوا إلى نغماته هو وحدها . ومن أجل هذا كان أشد محافظة على الشكل القديم فى أداء القصيدة .... ، ومذهب الأول أحب إلىّ وإلى كثير من الناس . ولكن فى مذهب الثانى من النكت الفنية الدقيقة والنعومة الجمالية المجردة ما قلّ أن يوجد فى سواه »[١٦٣]. فأنت ترى أن حسّ الفردية عند جرير، على نحو مالاحظه الطيب، اقتضى منه الانفصال عن الجاهليين والتعالى الضمنى عليهم، فى حين اقتضى عند ذى الرمة التفاعل مع الجاهليين شكلاً ومضمونًا ، مع الإضافة إليهم فى الوقت نفسه. ومع ذلك فإن الطيب يفضّل مذهب جرير على مذهب ذى الرمة !

وتنطبق الملاحظة نفسها على التفات الطيب، مثل صبرى من قبل ، إلى علاقة موسيقى الشعر بالرسم فى فن ذى الرمة، إذ يقول : «لقد كانت عناصر الطبيعة والحسن متحدة حقا فى نفس هذا الشاعر المبدع وكان ذلك يدفعه دفعًا إلى مسالك جديدة من القول، كأنها تتجه به إلى أن يخلق من موسيقا الشعر رسمًا ناطقًا[١٦٤]، كما يرد خصوصية شعر ذى الرمة فى وصف الصحراء لا «إلى مجرد النعت لمظاهرها ، كما هو شائع بين كثير من أساتذة الأدب المعاصرين. ولكنى أحسب أنه أراد إلى نوع طريف من القول، أعده له مزاجه وذكاؤه ودقة إحساسه وعلمه- نوع من القول يستوحى الإلهام فيه من الحب والشعر معًا ، ويمزج بين الانفعالات النفسية الخالصة والانفعالات الجمالية الفكرية المهذبة جميعًا ، وذلك بأن يتخير أحسن ما تهتز له نفسه من مظاهر الطبيعة والجمال حوله، فيؤاخيه إلى أحسن ما كان يطرب له من جيد الشعر القديم ومأثور كلام العرب، ويصوغ من كلا ذينك شعراً باقيًا عميقًا »[١٦٥].

كذلك يؤكد الطيب قيمة الصحراء بالنظر إلى ذى الرمة وشعره ؛ إذ «كانت الصحراء منذ القدم، مما تنجب النساك وأرباب العزلة والصوامع . وهم مَنْ تَعْلَمُ من حيث الرقة والصفاء والذوق الرفيع »[١٦٦]. ولكنه فى النهاية يرى أن «التجريد... من أخص خصائص ذى الرمة، وأوضح عناصر فنه، وهو أبداً عنده يلابسه طابع شخصى قوى جداً، لايكاد يخلو من نزعة صوفية غامضة »[١٦٧]. وهذا الطابع الشخصى يذهب به فى النهاية إلى المغالاة فـ «سبقه إلى تجريد الاستعارات والصور، إنما كان من جهة مغالاته، ومزاجه الشخصى الجانح إلى ضرب من العزلة والتصوف ، لا من جهة أن الفن لم تعرفه أساليب العربية من قبل... ولعلك تذكر ما رويناه فى ترجمته من أنه كان يفزع إلى الاستغفار والتسبيح والتحميد والتمجيد كلما فرغ من رواية قصيدة أو سماعها. فكل هذا يشير إلى ما نزعمه من المزاج الغريب، والحس المرهف،

والغلو فى التأمل الفردى ، الذى يبعد بصاحبه أحيانًا عن حاق البشرية »[١٦٨]. وعلى حين رأى صبرى أن القدماء أحسوا بتميز شخصية ذى الرمة وشعره، ولكنهم لم يصوغوا إحساسهم بعبارات واضحة ، كما ذكرنا أعلاه، فإن الطيب يرى أنه ربما فطن معاصرو ذى الرمة مثل الفرزدق وأبى عمرو، «إلى بُعد شعره، فى جملته ، عن ملابسة الحياة ومكافحتها ، ولياذه بنوع من العزلة، والتعالى والهيام، يضعف عنصر الإنسانية فيه. والحق أن التأمل المفرط، والكلف بالتصوير المحض، والانغماس فى غمرة الفن الخالص، والغلو فى تجريد الاستعارة، كل ذلك من شأنه أن يحصر الشاعر فى نطاق ضيق من الذاتية. وهذه الذاتية مهما تسم بها دقة الحس، ونبل العواطف ، فإنها لن تقوى بحال من الأحوال على أن تتسع اتساعًا يبلغ بها آفاق الإنسانية الكبرى، ويصل بها إلى أوج الحكمة الخالدة التى هى ضالة الشعراء... وقد كان هو يعجب ويسأل : «لم لا أعد فى الفحول؟» - فهذا الذى ذكرناه ، جوابه ، إن شاء الله»[١٦٩].

فالطيب هنا يجيب عن القدماء ، أو لنقل إن الطيب فسّر أقوال القدماء أنفسهم بعباراته هو. ويمكن القول كذلك إنه، مثل صبرى ، يحاول فى النهاية أن يصل إلى تفسير، أو مفتاح ، لذى الرمة وشعره . ولكن فى حين كان صبرى ينظر إلى الإشكالية من ناحية إيجابية فى صالح الشاعر، وصل الطيب إلى مفتاح يضفى السلبية على الشاعر أكثر؛ إذ وَسَمَه بالذاتية الضيقة التى تبعده عن الكون بقدر ما تحصره فى نفسه. وقد أشرنا (فى هامش سابق) إلى أن إحسان عباس ردّ صور ذى الرمة إلى عالم البدائية القابع فى اللاوعى الجماعى، وأنه «مَعْنِىٌّ بقصة الصراع الأبدى بين الموت والحياة ، فى علاقات الحيوانات والإناسى ، مثلما هو مَعْنِىٌّ بها فى حياة الفصول والريح والمطر»[١٧٠]، داعيًا إلى البحث عن الدواعى النفسية فى هذا الاتجاه من خلال دراسة شاملة لذى الرمة، فى حياته وشعره . وقد جاءت دراسة ضيف ، الذى خرج بالشاعر من هذا «الكون»، قبل ملاحظات عباس بسنوات قليلة، ثم جاءت مقدمة الطيب بعد ملاحظات عباس بسنوات قليلة كذلك . فهل قصد ضيف والطيب إلى إخراج الشاعر عن نطاق الإنسانية ليضيع فى آفاق ما وراء الطبيعة ؟ أم أنهما قصدا تقليص البعد الإنسانى فى شعره وردّه إلى ذاتية ضيقة ؟ فالطيب ، مثلاً يشير بَعْدُ ، إلى بُعْدٍ «دنيوى» فى نفس ذى الرمة عندما يقول تعليقًا على أبيات ضادية فى الكلام عن شعره : «... ولا يفوتنك ما فى البيت الأخير من تشبيه نفسه بالراعى الذى يُروِّضُ بعيراً مستحدثًا أخلج، أى أبْعَد، عن الإبل ليذلّل ويؤدب. ألاترى أن شاعرنا حتى فى الحديث عن شعره ، لاينسى ذلك البكر المقيد، الدامى

الأظل ، الذى جعله رمزاً لنفسه وما انطوت عليه من ثورة وحرمان؟ »[١٧١] فالسؤال هو: **ألايمكن أن يكون هذا المثال نفسه دليلاً على «وعى» الشاعر بقيمته الإنسانية التى تتجاوز «تفرده» وتنطبق على كل أحد، من منظور ذاتى، فى الوقت نفسه ؟**

(٣-٢-٣)

وربما كانت الفقرة المطولة التى كتبها عز الدين إسماعيل عن الصورة الشعرية فى الشعر القديم من منطلق علم النفس الفرويدى[١٧٢]، وركّز فيها على ذى الرمة، محاولة ضمنية لتطوير ملاحظات ضيف ، الذى يذكره إسماعيل دون أن يقع فى المفارقة التى بنى عليها ضيف عمله، وملاحظات إحسان عباس ومحمد صبرى وعبدالله الطيب جميعًا . يلتفت إسماعيل إلى تميز الصورة الشعرية عند ذى الرمة بالمقارنة بما عند غيره من الشعراء القدماء، من حيث خفاء مضمونها الشعورى على الإدراك؛ لأن الشاعر يعتمد فى تشكيله الصورة على مخزونه اللاشعورى[١٧٣]. ويعطى المؤلف مثلاً من القصيدة البائية للشاعر فى إطارها التاريخى والفنى النفسى منتهيًا إلى أن «شعر ذى الرمة مجال واسع للدراسة التحليلية النفسية؛ فقد اعتمد كثيراً على الرمز، ويمكن تفسير شعره على هذا الأساس، «مشيراً إلى وصف الشاعر الصحراء من داخل نفسه وروحه ، و«أن صوره- بعبارة موجزة - هى أحلامه» [١٧٤]. ففى حين لم يقصد ضيف إلى التحليل النفسى، فرديًا كان أو جمعيًا ، قصد إسماعيل إلى أهمية دراسة الشاعر من هذا المنظور النفسى القابع فى اللاوعى الفردى المقابل للمنظور النفسى القابع فى اللاوعى الجماعى الذى أشار إليه عباس.

وينتهى اسماعيل إلى أن «قراءة شعر هذا الشاعر تقدم المثال تِلْوَ المثال لفكرة التكشيف اللاشعورى والارتباط الحر بين الصور والرموز التى تتألف منها هذه الصور... وهذا التأليف لايحمل صفة المنطقية، وإنما هو يمثل الصور الحبيسة فى اللاشعور، عندما تطفو على السطح فى حالة إغفاء من الشاعر فتظهر فى نظام كأنه لانظام»[١٧٥]. ويتفق هذا المنظور مع بعض الاتجاهات المعاصرة فى دراسة شعر العصور الوسطى وعصر النهضة فى الغرب . فلم يكن ذو الرمة يمثل نفسه فحسب، بل كان فنانًا عظيمًا ، تشمل رؤيته عوالم شتى، يسلكها فى رؤية بعينها للوضع الإنسانى [١٧٦]. ولذلك نرى فى عمل إسماعيل - ومن قبله عباس ومن بعده الجيوسى- بابًا مفتوحًا إلى شعر ذى الرمة حاول بعض الدارسين اللاحقين لهم الدخول منه.

(٣-٢-٤)

وهناك بعض الدراسات التطبيقية فى سياق الشعر الأموى الجديرة بالنظر[١٧٧] . كما أن هناك البعض الآخر الذى يقع فى مفارقات تطبيقية لافتة للانتباه[١٧٨]. ولكننا نتوقف عند دراسة نسيمة الغيث عن **الحركة البينية فى البائية الكبرى لذى الرمة: دراسة فنية**[١٧٩] وهى محاولة جيدة، ركَّزت صاحبتها على قصيدة واحدة فى التحليل ، ونظرت إليها نظرة كلية متماسكة . وقد رأت الباحثة أن «المعنى الشامل لهذه القصيدة هو القسوة والمجاهدة »[١٨٠]. وقد حقَّقت هذا المعنى من خلال البحث تحديداً عن الكيفية التى يربط بها ذو الرمة «بَيْنِيَّة الزمان بِبَيْنِيَّة المكان»[١٨١] ومن الواضح أن تركيز الباحثة على البائية فى إطار النظر القديم والحديث إلى ذى الرمة وفى سياق شعر ذى الرمة نفسه مكَّنها من تحقيق تبصرات نقدية عن معنى الصراع فى القصيدة ، كما جعلها تدرك قيمة تكرار صيغة بعينها ، لاحظها نيلدكه من قبل ، وهى «حتى إذا» ، فى تسعة أبيات؛ يربط فيها الشاعر بين «أداة تحمل معنى الغاية أو الوصول أو النهاية ، وأداة تحمل معنى البدء والمفاجأة والاستئناف »[١٨٢]. ولكننا يمكن أن نستدرك على الباحثة إشارتها إلى أن «زيادة الشاعر فى شعره وتنقيحه ليست مستغربة ، وبخاصة فى زمن تقوم الرواية الشفوية فيه بوظيفة النشر والإذاعة، بل إن الرواة والمعجبون (كذا) والمتحاملون (كذا) ، لم يكن من النادر أن يضيفوا أو يغيروا أو يسقطوا من القصيدة ، ليؤثروا على مكانة الشاعر، فما بالنا بالشاعر نفسه»[١٨٣]. ففهم البعد الشفوى / الكتابى على هذا المستوى عابر وبسيط ، فى حين كان يمكن إعطاؤه أهمية جوهرية فى فهم القصيدة نفسها ، بلغة تفسير الأخبار التى أتت المؤلفة نفسها على ذكرها عن علاقة ذى الرمة بهذه القصيدة.

وثمة بحث بعنوان «الطابع الميتافيزيقى لشعر ذى الرمة» (١٩٨٨)[١٨٤] للسيد إبراهيم محمد يبدأه بقوله : «تطالعنا فى شعر ذى الرمة نبرة ظاهرة من الحس الميتافيزيقى الذى يتعالى على الواقع ويلقيه كله - أعنى الواقع- فى أفق يشبه الحلم»[١٨٥]. وهى عبارة تكاد تلخص ملاحظات الدارسين السابقين لذى الرمة، ولكن محمداً يأخذ على عاتقه تأسيس هذه الملاحظة من داخل الفلسفة الألمانية بخاصة عند شوبنهار ونيتشه ، ويطبقها على شعراء عرب مثل امرئ القيس والمتنبى وأخيراً ذى الرمة الذى يشير محمد إلى الروح الصوفية الشاملة التى تظهر فى شعره ويحققها من خلال الصحراء والناقة بوصفهما «عناصر متشابهة فى الدلالة

على الأشواق الروحية والتطلعات التى لاتهدأ نحو ما سماه الفلاسفة «نسيجًا أسطوريًا ملحميًا يشبه أن يكون فهمًا وتفسيراً له ولشاعريته أكثر من أن يكون تاريخًا لذلك»[١٨٧]. وأخيراً يذهب إلى أن الطابع الميتافيزيقى لشعر ذى الرمة هو الذى يفسر ما رآه الباحثون من اتجاه إلى الأحاجى والألغاز فى شعر ذى الرمة[١٨٨]. ولكن لعل من أهم ما ذهب إليه الباحث هو ملاحظته «التشابه فى بعض الظواهر المتصلة بأسلوب العمل الفنى بينه وبين من يعرفون فى تاريخ الشعر الإنجليزى بالشعراء الميتافيزيقيين »[١٨٩]. وبخاصة فيما يتصل بالتشبيه والاستعارة؛ إذ يتمادون به أو بها حتى يبلغوا غاية ما يمكن أن يبلغها الخيال الشعرى، وهو اتجاه ثابت فى شعر ذى الرمة حتى ليمكن القول باحتمال تأثر أولئك الشعراء بالشعر العربى. وهذه محاولة تلتقى مع محاولة صبرى فى تلقى ذى الرمة وشعره، وتؤكد ملاحظات المحدثين عن الشاعر، وتمتاز بتأصيلها الفلسفى والتحليلى البصير الذى يذكر بقراءة لطفى عبد البديع لإحدى قصائد ذى الرمة التى يذكرها الباحث نفسه[١٩٠].

(٣-٢-٥)

ونجد ملاحظات جيدة فى مقدمة ترجمة مايكل سِلْس قصيدة طويلة من قصائد ذى الرمة إلى الإنجليزية [١٩١]. ويلاحظ سلس أن نهاية القصيدة الحائية أمنزلتى مى سلام عليكما* على النأى والنائى يوَدّ وينصحُ . تقترح علينا أن التحول إلى الرحلة والتحول عبرها لم يكتمل : فليس ثمَّ إعادة توحد مع المجتمع القبلى كما هو فى الشعر الجاهلى، بل إن ذا الرمة، مثله مثل الشعراء الصعاليك ، يمرُّ من صحراء ولكنه بدلاً من التجول والابتعاد عن القبيلة ، يجول جولات عميقة داخل الذاكرة . وفى نهاية القصيدة ، يكون تذكر المحبوبة والرحلة، الحركة الزمنية خلال الماضى والرحلة عبر الامتداد المكانى للصحراء بحركة واحدة[١٩٢]. ويختم المؤلف نفسه مقالة أخرى له باستشهاد طويل من القصيدة نفسها بوصفه حاشية على استكشافه المحبوبة بوصفها جنة مفقودة، ولعبة التشبيهات التى تربط بين المحبوبة والجنة[١٩٣]. ولعلنا نشير هنا إلى مقالة محمود محمد شاكر المبكرة (١٩٤٣)[١٩٤] التى كتبها فى ثلاث حلقات بعنوان «شاعر الحب والفلوات : ذو الرمة»؛ إذ التفت فى الحلقة الثانية إلى وصف ذى الرمة «الأرض» وإعطائها بُعْداً شعريًا فلسفيًا مكتسبًا من الراعى النميرى دقة التأمل. وينتهى شاكر ثمة إلى أن ذا الرمة المتأثر بالبادية فى كل وسمه «حائر لم يجد دنياه التى رآها أول ما أومض فى قلبه ذلك الضوء المتدارك الذى لم يلبث أن خفت. إنه يبحث عنها فى كل وجه .

ويطول بحثه وفكره ، وتتهيأ نفسه مستعدة للتلقى أعظم استعداد ، إنها نفس دقيقة حساسة لاتتبلد »[١٩٥]. والملاحظ أن مقالة شاكر لم ترد فى مراجع الذين كتبوا عن ذى الرمة بعده ، كما حدث مع كتاب صبرى الذى لم يُشِرْ إليه جلُّ الدارسين بعده. وليس معنى هذا أن هؤلاء الدارسين لم يطلعوا على أى من العملين بالضرورة؛ على نحو ما ألمحنا فى تناولنا لعمل صبرى. وفى هذا السياق يمكن أن نشير أخيراً إلى عمل عبد الجبار المطلبى بالإنجليزية . كتب المطلبى أطروحة بالإنجليزية بعنوان دراسة نقدية لشعر ذى الرمة (١٩٦٠)[١٩٦]. يناقش المطلبى زعم البهبيتى أن بائية ذى الرمة الكبرى إعادة إنتاج لمعلقة لبيد ، ويرى أن هذا الزعم لا أساس له من الصحة[١٩٧]. كذلك يخصص المطلبى الفصل السادس من أطروحته لمناقشة آراء النقاد فى شعر ذى الرمة وتقييمها ، ويرى أن نقد القدماء ذا الرمة لتقصيره فى شعر المدح والهجاء ، الذى يعدُّ على نحو عرضى من قبيل بقايا فكرة النقد الحديث عن «الأدب غير الملتزم» ، أخذ شكله النهائى لدى اللغويين ، وانتقل دون أى تغيير إلى من بعدهم [١٩٨]. كذلك يشير إلى انتعاش ذى الرمة فى بعض الدراسات الحديثة وبخاصة عند سيد نوفل وصبرى وضيف ، ولكنه يرى أن هؤلاء النقاد لم يتناولوا شعر ذى الرمة على نحو منظم ومقارن فى سياق شعر الجاهلية أو مدرسة ذى الرمة الشعرية بل تناولوه منعزلاً فيما عدا إشارات عابرة إلى أسلافه الشعراء ، الأمر الذى عتَّم الصورة أكثر. وأخيراً يرى المطلبى أن ذا الرمة كان ضحية كلٍّ من المعجبين به والمنتقصين منه ممن كانوا من الموالى المفتقدين للحس البدوى فأساءوا إلى شعره ونزلوا بطبقته [١٩٩]. ولايفتقر هذا التقييم فى جملته إلى الصواب وإن كنا نرى أن صبرى بخاصة سبق إلى لفت الأنظار إلى الشاعر وأعطى ملاحظات ممتازة عن شعره ، وأن ضيفًا أعاد اكتشاف الشاعر مما دفع آخرين إلى الكتابة عن الشاعر وشعره على السواء .

أما ياروسلاف ستيتكيفيتش الذى أشرنا إليه أعلاه[٢٠٠] فيعقد فصلاً [٢٠١] بعنوان «**الخيال المؤسلب: صمت الصحراء وصوتها من ذى الرمة إلى ابن خفاجة**»[٢٠٢] ، يشير فيه إلى الاستجابة الشعرية الجديدة الواضحة للطبيعة ، أو إلى المنظر الطبيعى ، أى النظرة الداخلية الغنائية للطبيعة المحيطة بالشاعر ، فى الحقبة الأموية. وبالمقارنة بشعراء الغزل الذين كانوا يتجهون بعيداً عن نسيب الصحراء إلى غزل المحبوبة اكتسب ذو الرمة إحساسه الذاتى الغنائى بالتوحد مع الطبيعة من خلال التناقض الظاهرى الرومانتيكى لـ «**الخلوة الشعرية**» الشائعة فى الشعر الأموى بخاصة؛ وهى خلوة ذات أصوات عدة وآفاق واسعة . فالذاتية الرومانتيكية ، أو المونولوج الشعرى الرومانتيكى ، كان يعطى على الدوام انطباعًا بأنه ليس إلا ائتلافًا بين تلك

الأصوات الأخرى التى تهدر حول الشاعر فى الصمت المتعدد للطبيعة . وكان هذا الصمت المتعدد للصحراء حينئذ فى مطلع اكتشافه على يد مجموعة من الشعراء الأمويين نصف البلاطيين الذين كانوا يسعون عن عمد إلى وصف الصحراء بوصفها جوَّ الشاعر أكثر منها منظراً طبيعيًا[٢٠٣].

(٣-٣)

ولعل هذه المراجعة النقدية لشعر ذى الرمة بين دارسيه المحدثين تكون قد ألقت بعض الضوء على بعض التقدم فى تناول شعره منذ أن كتب عنه سمند رسالته باللاتينية فى ١٨٧٤ حتى أواخر التسعينيات من القرن العشرين . ولاشك فى أن هذه الدراسات خلال هذه الحقبة الحديثة أعادت اكتشاف الشاعر وشعره، وتلقته كلٌ بطريقتها . وقد نلاحظ أن هذه الدراسات خرجت جميعًا من عباءة منهج المرآة وفكرة اللحظات «النفسية» عند طه حسين: ثم حاولت اكتشاف آفاق جديدة لشعر ذى الرمة ومن هذه الآفاق المنظور النفسى، سواء أكان التحليلى المتصل باللاشعور الفردى عند فرويد ، كما لدى عز الدين إسماعيل ، أم المتصل باللا شعور الجمعى عند يونج ، كما رأيناه فى إشارات إحسان عباس إلى الشاعر وشعره ، هو الغالب بصرف النظر عن العناوين التى اتخذتها هذه الدراسات ، واختلط عند معظم الآخرين بتفسيرات فلسفية أو أسطورية أو حتى «موضوعاتية». ولقد كان لبعض الدارسين بلاشك نفاذ بصيرة فى تأمل شعر ذى الرمة وطرح بعض الملاحظات العميقة عنه مثل صبرى وضيف والطيب وإسماعيل ومحمد وستيتكيفيتش . ولعل إعادة الكشف عن هذه الملاحظات فى حد ذاتها هى التى تلزمنا بمحاولة إعطائها قيمتها الملائمة عند تناول شعر ذى الرمة من منظور جديد، يمكن أن نعتمد فيه مفهومى «قلق التأثير» Anxiety of Influence والتقدير الخاطىء (أو المنحرف) Misprision أو «القراءة الخاطئة» Misreading عمداً لدى هارولد بلوم H. Bloom ، فى قراءة شعر ذى الرمة وتلقيه عبر العصور ، إضافة إلى إشارات سبقت أعلاه، عن غياب الأب، ويُتْم النص ؛ إذ ينظر بلوم إلى القراءة بوصفها تفسيراً للعمل على أنها قراءة خاطئة إلى حد ما ؛ لأنها تتضمن إسقاطًا من القارىء لجزء من ذاته على النص المقروء ، وفهمًا مغايراً لما قصد إليه كاتبه فى سياق عجز متعمد عن تقديره قيمة النص. ومن وجهة نظر بلوم كذلك يزداد «خطأ» القراءة كلما ازدادت قوتها سواء أكان القارىء شاعراً جديداً لشاعر أقدم أم ناقداً ما لشاعر ما. كذلك تتقاطع القراءة الخاطئة الشعرية والنقدية معًا حتى لتصبح الحدود بين هذين الشكلين للخطاب غير واضحة المعالم[٢٠٤]. وهكذا يصبح تاريخ الإبداع الشعرى فى نظرية التلقى صراعًا بين ذوات مبدعة (شعراء ونقاداً) ، فى مقابل صراع النصوص عند التفكيكيين.

هوامش الدراسة

* قدمت هذه الورقة إلى مؤتمر النقد الأدبي السابع وكان موضوعه «استراتيجيات التلقي في النقد الأدبي» الذي عقد في جامعة اليرموك، إربد، الأردن في ٢٠-٢٢ يوليه (تموز) ١٩٩٨ . وأود أن أعبر عن امتناني وشكري للزملاء الكرام الذين ناقشوا ورقتي في المؤتمر ولفتوا انتباهي إلى بعض الأعمال التي لم أرها عن ذي الرمة، وبخاصة د. ابتسام مرهون الصفار وأ. عمر القيّام كما أعبر عن امتناني لأصدقاء أعزاء ساهموا بقراءة المسودة وإبداء بعض الملاحظات القيمة أو لفت انتباهي إلى مقالات وكتب عن ذي الرمة، ومنهم د. محمد خير البقاعي ود. محمد غنوم ود. سعيد بحيري ود. فهد سنبل ود. عبد الرحمن الشمراني ود. محمود الربداوي وأ. ناصر الحجيلان وأ. أريج القنيعير . كذلك أريد أن أشير إلى طريقة كتابة الأعلام غير العربية هنا، إذ أثبت الشكل الأجنبي للاسم في أول مرة أذكره، وذلك حالة كونه غير مألوف في الكتابات العربية المعاصرة بالقدر الكافي بعدُ ، مع ذكره في الهوامش كذلك، إذا كان لصاحبه مرجع بعينه .

١- أنظر فؤاد سزكين ، تاريخ التراث العربي، مج٢، الشعر إلى حوالى سنة ٤٣٠هـ ، ج٣ ، عصر صدر الإسلام وبني أمية والمخضرمين ، نقله إلى العربية محمود فهمي حجازي، راجع الترجمة عرفة مصطفى وسعيد عبد الرحيم، المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ١٤٠٣هـ/ ١٩٨٣م، ص١٢٨-١٣٤ ، وبخاصة ص١٣٤ إذ يشير سزكين إلى مخطوط من القرن الثاني عشر الهجري ونسخة منه تمتد به إلى القرن الثالث عشر الهجري (التاسع عشر الميلادي) ، وقد حققه رودلف سمند مع شرح باللغة اللاتينية في رسالة كتبها في بون ١٨٧٤م، أي في القرن نفسه الذي كتب فيه هذا المخطوط الأخير. والرسالة / الكتاب عبارة عن تحقيق للمخطوط من القرن الثاني عشر للهجرة ، وترجمة للبائية الكبرى إلى اللاتينية ، مع مقدمة وشروح قديمة للأبيات، وفهرس لغوي، مع إثبات الروايات المختلفة للأبيات ؛ وقد اطلعت عليها في مكتبة البودليان بجامعة اكسفورد انظر رودلف سمند : ما بال عينك منها الماء ينسكب , Rvdolvs Smend De Dsv r'Rvmma Poeta Arabico et Carmine Eivs, Dissertatio Inavgvralis, Booae , Formis Caroli Georgi. Anni MDCCCLXXIV .

أما آخر كتاب مطبوع عن ذي الرمة فهو لصالح سعيد أغا، بعنوان ذو الرمة : خلاصة التجربة الصحراوية، ط١، دار العلم للملايين ، فبراير (شباط) ١٩٩٨ ، وأصل الكتاب يعود كذلك إلى رسالة كتبها المؤلف في ١٩٧٠ . وانظر البيليوجرافيا الملحقة بالبحث الراهن .

٢- فرديناند دي سوسير ، «فصول من دروس علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير (١٨٥٧-١٩١٣)»، ترجمة عبد الرحمن أيوب، في سيزا قاسم ونصر أبو زيد (مشرفان) أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦، ص١٥٤ .

٣- انظر هنا إليزابيث فروند :

Elizabeth Freund , The Return of the Reader: Reader-Response Criticism. Methuen: London and New York , 1987 , p. 135 .

٤- نص إيزر هنا تقتبسه فروند في الصفحة نفسها، وهو من مقدمة كتاب إيزر:

Wolfgang Iser. The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response . Baltimore: John Hopkins University Press. 1978 , p. ix.

٥- يصدر قريبًا عن الهيئة المصرية العامة للكتاب . وقد عرض الغذامي للموضوع في كتابه الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (Deconstruction) قراءة نقدية لنموذج معاصر، ط٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٨)، ص١٢٢-١٣٨، وهو يصدر هذا الفصل بقولين أحدهما لكافكا: «ليس على الناقد أن يرى الحقيقة بل أن يكتشفها»، وقد ذكرنا إضافة دي سوسير إلى هذا المعنى في بداية الفصل. وانظر كذلك ص٧٧-٨٦، ومقالته «**القارىء المختلف**» في أحمد الهواري (محرر)، **شكري عياد : جسور ومقاربات ثقافية**، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية (مصر) ، ١٩٩٤، ص٢٣٩-٢٥٣ . وانظر كذلك تقديمه ترجمة منذر عياشي كتاب **رولان بارت، موت المؤلف ، نقد وحقيقة** ، دار الأرض للنشر والخدمات الإعلامية، الرياض ١٤١٣هـ، ص٨-٩ ، عن مقولة «موت المؤلف» . وقد كتبت هذه المقدمة على إثر حوار ممتع مع الدكتور الغذامي حول مسألة «**بطن**» الشاعر، وتداعياتها.

٦- انظر رامان سلدن :

Raman, Selden (ed). The Theory of Criticism from Plato to the Present . AReader. London and New York : Longman , p. 123 .

٧- تناولت ماريان ريجان هذه الفكرة ضمن كتابها الشيق عن النفس والنص في شعر العصور الوسطى وشعر النهضة، ومنطلقها هيرمينوطيقي نفسي أنطولوجي ، وتجد نظرية التلقي مكانها في الكتاب بشكل قوي من خلال هذا المنطلق : انظر :

Mariann Sanders Regan LOVE WORDS. The Self and the Text in mediieval and Renaissance Poetry. Ithaca and London : Cornell University Press, 1982 , pp. 15-79 .

ولعله من الطريف أن نذكر هنا تلك المجلة المشهورة بعنوان ريدر دايجست Reader's Digest ، وتعني كلمة (Digest) الاستيعاب العقلي والمادي (المتعلق بهضم الطعام) لما يتناوله المرء في «بطنه» وعقله على السواء.

٨- انظر حسن البنا عز الدين، شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام : قصيدة الظعائن نموذجًا ، ط٢ ، دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات، الرياض ، المملكة العربية السعودية، ١٤١٨هـ/ ١٩٩٨م ص١٠٩-١٢٨، وبخاصة ص١٢٧ ، وهوامش الفصل ، ص١٦٩-١٧٤ . وقد أورد الأصفهاني إشارة

الأصمعي إلى تنقل الشعر في «بطون العرب» ، انظر : أبو الفرج الأصفهاني ، الأغاني ، دار الثقافة، بيروت ، ١٩٥٣ ، مج٢١ ، ص٢٠١ . وذكر الجاحظ «أبا عزة الشاعر... وكيف اكتوى في بطنه وكيف بَرَأ ثم ترك الشعر. وممن سُقِيَ بطنُه فاكتوى فمات مسافر بن أبي عمر بن أبي أمية وقد كتبنا قصته والدليل على شأنه في الشعر... »، انظر البرصان والعرجان والعميان ، تحقيق عبد السلام هارون ، وزارة الثقافة ودار المأمون ، بغداد ١٩٨٢، ص٤١٠ . وأخيراً تقول راوية الحكايات للأطفال في حائل (شمال غرب *المملكة العربية السعودية*)) عندما تصل بالحكاية إلى نهاية مشوقة ويتوقع الأطفال إضافة ما ، أو امتداداً جديداً للحكاية المنتهية، تقول : «انقطعت في بطن الذيب وليس ببطني ». (أخبرني بهذه المعلومة الصديق ناصر الحجيلان وهو من حائل). فالتأمل في كل هذه الإشارات يشير إلى استعادة *«البطن» للشعر والمعنى*، ويمكن تطويرها في السياق المشار إليه هنا ، وفي حقل دلالي قائم بذاته.

٩- انظر سلدن ، نظرية النقد، ص١٨٧ .

١٠- انظر سلدن ، نظرية النقد، ص١٨٨ .

١١- انظر سلدن ، نظرية النقد، ص١٨٨ .

١٢- انظر سلدن ، نظرية النقد، ص١٨٨-١٨٩، ومقالة لبوليه بعنوان «النقد وخبرة الداخلية» (١٩٦٦)، ص٢٠٠-٢٠٢ .

١٣- انظر سلدن، نظرية النقد، ص١٨٩-١٩٠ .

١٤- انظر سلدن ، نظرية النقد، ص١٩٠ .

١٥- انظر حسن البنا عز الدين، الكلمات والأشياء . التحليل البنيوي لقصيدة الأطلال في الشعر الجاهلي: دراسة نقدية، ط٢، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٨٩ ، ص٤٤ ، وص٧٩ ، هـ٥٦ ، و٥٧ ، و٥٨ . وص٩٧-٩٨ ، وص١٣٦-١٣٨، هـ٣ ، و١٦، و١٧ .

١٦- انظر عز الدين ، الكلمات والأشياء ، ص٤٧ ، وص٨١ ، هـ٧٩ ، و٨٠ ، و٨١ .

١٧- انظر عز الدين، الكلمات والأشياء ، ص١٣٧-١٣٨ ، هـ١٦ .

١٨- حسين الواد، *المتنبي والتجربة الجمالية عند العرب*، ط١ ، بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، تونس: دار سحنون للنشر والتوزيع ، ١٩٩١ .

١٩- محمد مشبال ، «الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني»، دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع٦ ، خريف - شتاء ١٩٩٢ ، ص١٢٦-١٤٠ .

٢٠- محمد العمري، «الرواية والاختيار : تأمل تاريخ الأدب العربي من زاوية تلقي الشعر القديم»، في نظرية التلقي: إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، المملكة

المغربية، ص٧١-٨٥ . وانظر فى الكتاب نفسه مقالة لسعيد يقطين عن «تلقى العجائبى فى السرد العربى الكلاسيكى : غزوة وادى السيسبان نموذجًا، ص٨٧-١٠٤، وأخرى لإدريس بلمليح بعنوان «استعارة الباث واستعارة المتلقى» ، ص١٠٥-١٢١ . ولبلمليح نفسه عمل كبير آخر عن المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب من خلال المفضليات وحماسة أبى تمام ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المملكة المغربية، ١٩٩٥ .

٢١- شكرى المبخوت ، جمالية الألفة (النص ومتقبله فى التراث النقدى)، ط١ ، المجمع التونسى للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة- قرطاج ، ١٩٩٣ .

٢٢- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقى، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان الأردن، ١٩٩٧ ، وانظر الفصل المشار إليه، ص٦١-٧٢ ، وانظر حمادى الزنكرى، «المتلقى عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة)»، المجلة العربية للثقافة ، السنة الرابعة عشرة- العدد السادس والعشرون، شوال ١٤١٤هـ- مارس (آذار) ١٩٩٤م، ص٢٤٢-٢٥٥ ، وانظر رشيد يحياوى، «التلقى فى النقد العربى القديم»، علامات فى النقد، الجزء التاسع عشر، المجلد الخامس ، ذو القعدة ١٤١٦هـ، مارس١٩٩٦م، ص٢٧٣-٢٩٣، وانظر عابد خازندار ، مستقبل الشعر موت الشعر (سرد)، ط١ المكتب المصرى الحديث للطباعة والنشر، القاهرة والإسكندرية ، ١٩٩٧، ص٢٧ ، وص٩٧ ، وص١٢٢ ، وص١٤٧ ، وانظر الحبيب شبيل ، «هواجس حول أبعاد جمالية التلقى» ، الحياة الثقافية، السنة ٢٢ ، العدد ٨٨ ، أكتوبر ١٩٩٧ ، ص٤-٧ ، وعلى عبيد، «المروى له» «فى ضوء الموروث العربى»، الحياة الثقافية ، السنة ٢٢، العدد ٨٩ ، نوفمبر ١٩٩٧ ، ص٧٢-٧٩ ، وانظر كذلك محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدى- دراسة مقارنة ، ط١، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٩٦ ، وأخيراً انظر أعمال مؤتمر النقد الأدبى السابع «استراتيجيات التلقى فى النقد الأدبى» المشار إليه أعلاه .

٢٣- انظر أمثلة على ذلك فى نظرية التلقى : إشكالات وتطبيقات المشار إليه فى هامش ٢٠ أعلاه ، ص١٢٣-١٤٧، وانظر كذلك : على جعفر العلاق، الشعر والتلقى: دراسات نقدية ، ط١، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن ١٩٩٧، وبخاصة الفصل الثانى، ص٦٣-١٠١ .

٢٤- ليس ثمة مجال لإحصاء هذه الترجمات ولكن يمكن الرجوع إلى الببليوجرافيا المفيدة فى هذا الصدد فى عمل ناظم خضر المشار إليه فى هامش ٢٢، ص١٧٨-١٨١ ، وكذلك كتاب نظرية التلقى المشار إليه فى الهامش السابق، وانظر ترجمة ثلاثة فصول من كتاب إيزر (١٩٨٧) فعل القراءة : نظرية جمالية التجاوب (فى الأدب)، لحميد لحمدانى والجلالى الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، المغرب، ١٩٩٥ . وانظر كتاب حامد أبو أحمد، الخطاب والقارىء: نظريات التلقى أخيراً مقالة ترجمها غسان السيد عن دانييل هنرى باجو (١٩٩٤) بعنوان «التلقى النقدى» ، الآداب الأجنبية ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، ع٩٣ ، السنة ٢٣ ، خريف ١٩٩٧، ص١٣-٤٤ ، وانظر عبد العزيز

حمودة ، المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة (٢٣٢)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت إبريل ١٩٩٨، ص١٠٥، و١٤٩-١٥٠ ، وص٣٢٢-٣٣٦ .

٢٥- انظر المرزباني (أبوعبيدالله محمد بن عمران بن موسى المتوفى سنة ٣٨٤هـ) الموشح ، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر، ١٩٦٥، ص٢٨١-٢٨٣ .

٢٦- انظر ابن طباطبا العلوي، أبو الحسن محمد بن أحمد (ت٣٢٢هـ/ ٩٣٤م)، كتاب عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٤٠٥هـ- ١٩٨٥م، ص٢٠٤-٢٠٥ ، وانظر ص٢٠٦-٢٠٧ . وانظر ابن رشيق القيرواني (٣٩٠-٤٥٦هـ) ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق محمد قرقزان ، ط١ ، دار المعرفة ، بيروت ، لبنان ، ١٩٨٨ ، ص٣٩٤ ، وفي الصفحة نفسها يأتي الكلام عن حادثة مشابهة لجرير مع عبدالملك نفسه. وقد أخذ ابن رشيق عبارة ابن طباطبا «وإلا فقد علم أن الشاعر إنما خاطب نفسه»، وذلك في سياق حادثة جرير على الرغم من أن ابن طباطبا لم يذكر جريراً في السياق المذكور أعلاه. ويلاحظ في عيار الشعر والعمدة ذكر أكثر من حادثة للشعراء مع عبد الملك بخاصة، ومرة يكون عبدالملك عالمًا بالشعر وقصد الشاعر، ومرة يتهم الشاعر بالجهل ، ومرة ثالثة يخاطب مروان ذا الرمة قائلاً : «ما أمّلتُ أنه قد أبقت لنا منك ميٌّ ولاصيدح في كلامك إمتاعًا» ، انظر ابن عبدربه الأندلسي، أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي، كتاب العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الإبياري، دار الكتاب العربي، ١٩٨٦، ج١ ، ص٣٠٩، و٣٢٠ . وفي الحالتين الأوليين يصب جام غضبه على الشاعر، سواء أكان ذلك بسبب «ريشة بعينه» في حالة ذي الرمة، أم أنه «استثقل هذه المواجهة» في حالة جرير، أم بسبب تشابه كنيته مع كنية الشاعر الذي يخاطب نفسه ويرثيها في حالة أرطأة بن سُهيَّة. وفي خبر العقد الفريد ييأس مروان ويصاب بالغيرة من محبوبة الشاعر وناقته. وبالطبع يحاول ابن طباطبا نصح الشعراء بتجنب ما يؤدي إلى هذه المواقف . ويذهب بعض المعاصرين إلى أن الإشكال لايمكن أن يحل إلا بعد أن يتغير مفهوم الشعر عند الممدوحين من الحكام، وعند المادحين من الشعراء، بحيث يسلم الجميع بحق الشاعر في التعبير عما يشعر به مخلصًا، وإلا أصبح الشعر نفاقًا، وضاق المجال على الشاعر الأصيل»، انظر : جابر عصفور ، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، ط٣ ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ، لبنان، ١٩٨٣، ص٧٠-٧١ ، وانظر ص٥٨-٧١ عن عيار الشعر وابن طباطبا وحل أزمة الشعراء والشعر المحدث. وبالطبع لايقف الأمر عند حد التعبير المخلص، بل يمتد إلى وعي القدماء أنفسهم بالسياق الفني للشاعر وقدراته الخاصة في الإجادة الفنية في نوع معين من الشعر دون آخر، بصرف النظر عن قدراته الشخصية في الحياة الاجتماعية ، وهذا ما دافع به ابن قتيبة عن بعض الشعراء وذكر ذا الرمة في

سياق دفاعه ؛ «فهذا ذو الرمة، أحسن الناس تشبيهًا ، وأجودهم تشبيبًا ، وأوصفهم لرمل وهاجرة وفلاة وماء وقراد وحية، فإذا صار إلى المديح والهجاء خانه الطبع. وذاك أخره عن الفحول »، انظر ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار المعارف بمصر، ١٩٦٦، ص٩٤ .

٢٧- انظر ياوس (١٩٧٠) ، ص٢٣ ، نقلاً عن هولب ١٩٨٤، ترجمة إسماعيل ١٩٩٤ ، ص١٥٩ ، وانظر كذلك ص١٦٣ ، وانظر كذلك مقدمة ستاروبانسكى «نحو جمالية للتلقى» ، لكتاب ياوس، ترجمها وأعدها محمد العمرى: فى نظرية الأدب: مقالات ودراسات ، كتاب الرياض ٣٨ ، ١٩٩٧ ، ص٢٠٣ .

٢٨- ياوس، «تاريخ الفن والتاريخ النفعى»، ص٦٩ ، فى كتابه نحو جماليات التلقى (ص٤٦-٧٥) ، نقلاً عن هولب، نظرية التلقى ، ص١٧٢ .

٢٩- هولب ، نظرية التلقى، ص١٧٢ .

٣٠- هولب ، نظرية لتلقى ، ص٣٤٠-٣٤١ .

٣١- هولب ، نظرية التلقى، ص٣٤٢ .

٣٢- هولب، نظرية التلقى، ص٣٥٤ ، وانظر مقدمة ستاروبانسكى لكتاب ياوس، ترجمة العمرى المشار إليها فى هامش ٢٧ أعلاه ، ص١٩٤ حيث يرى أن طريقة ياوس فى الكتابة تقوم على الحوار الذى يصل إلى حد المساجلة، «وهو يحاور نفسه أيضًا ؛ يصلحها ويتجاوز أطرافًا منها».

٣٣- انظر ستاروبانسكى، «نحو جمالية للتلقى» ، ترجمة العمرى ، ص٢٠٦-٢٠٨ ، مع تصرف فى الصياغة . ويناقش ستاروبانسكى قبل ذلك مباشرة ما سماه ياوس فى سياق حواره مع جادامر «اندماج الآفاق» وخالفه فيه فى الوقت نفسه، معربًا عن رغبته فى دفع كلّ ما يؤدى إلى تصور جوهرى أفلاطونى للمؤلف ، والتضحية «بالمظهر الحوارى المحرك والمفتوح الذى تقوم عليه العلاقة بين الإنتاج والتلقى، كما أنه تضحية بالتعاقب اللامتناهى بين القراءات ، وهو أيضًا تساهل كبير فى إيجاد وسيلة للتفريق بين السلطة الصحيحة لتقاليد مؤلفات الماضى والسلطة الزائفة (ص٢٠٥) . فجادامر يرى أن تشكل أفق الحاضر» يستمر فى ارتباط بالضرورة الدائمة لوضع مسلماتنا موضع اختبار ، فمن مثل هذا الاختبار ينشأ أيضًا اللقاءُ مع الماضى وفهمُ التقاليد الذى تصدر عنه .. ومن ثم فإن أفق الحاضر لايمكن أن يشكل بتاتًا فى انقطاع عن الماضى .. لاوجود لأفق حاضر فى انفصال عن الماضى ، ولا لآفاق تاريخية يمكن عزلها ، بل يمكن الفهم بالأحرى فى عملية دمج هذه الآفاق التى ندعى فصل بعضها عن بعض.. ويمكن القول إن هذا الاندماج بين الآفاق هو موضع مرور التقاليد، فالمؤلفات الكلاسيكية هى- حَسَبَ كادامر- التى تقوم بالوساطة عبر المسافة الزمنية.. وهى فكرة لايسايره فيها ياوس (ص٢٠٤-٢٠٥)، كما أشرنا .

٣٤- المبخوت ، جمالية الألفة ، ص١٤٤ ، هامش مرقوم بـ (*) .

٣٥- المبخوت ، جمالية الألفة، ص١٤٤ .

٣٦- المبخوت ، جمالية الألفة، ص١٤٨ ، مشيراً إلى بول زمتور P. Zumthor فى مقالة له عن «النص القروسطى يدخل الشفوية والكتابة» (١٩٨٥) ، إذ يشير زمتور إلى كون المخطوط فى خط تواصل مع المشافهة واعتباره الكتابة تابعة للصوت لأن غايتها السماع لا القراءة.

٣٧- انظر المبخوت ، جمالية الألفة، هامشى ١٠ ، ١١ ، ص١٤٨ .

٣٨- انظر بول زمتور:

Paul Zumthor . Oral Poetry, An Introduction Trans, by Kathryn Murphy - Judy, Forward by Walter J. Ong. Minneapolis : University of Minneapolis, 1990 , pp. 227-228 .

٣٩- المبخوت ، جمالية الألفة، ص١٥٤ .

٤٠- انظر كارل بروكلمان ، تاريخ الأدب العربى، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، دار المعارف ، مصر، ١٩٧٧، ج١ ، ص٢٢١ .

٤١- بروكلمان ، تاريخ الأدب العربى، ج١، ص٢٢٠ .

٤٢- بروكلمان ، تاريخ الأدب العربى، ج١، ص٢٢١ .

٤٣- المرزبانى ، الموشح ، ص٢٨٠ .

٤٤- المرزبانى، الموشح ، ص٢٨١ .

٤٥- أبو الفرج الأصفهانى ، كتاب الأغانى ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، دار الثقافة ، بيروت ، ١٩٥٩ ، مج١٧ ، ص٣٣١ والشعر والشعراء ، ص٥٢٥ .

٤٦- الأصفهانى ، الأغانى ، مج١٧ ، ص٣١٩ ، وانظر ص٣٢٠ .

٤٧- الأصفهانى ، الأغانى ، مج١٧ ، ص٣٠٨ .

٤٨- الأصفهانى ، الأغانى ، مج١٧ ، ص٣٣١ .

٤٩- الأصفهانى ، الأغانى ، مج١٧ ، ص٣٣٠ ، وانظر ص٣٢٧ .

٥٠- انظر والترج . أونج ، الشفاهية والكتابية ، ترجمة حسن البنا عز الدين، عالم المعرفة (١٨٢)، الكويت، ١٩٩٤ ، ص١٣٠ .

٥١- انظر أونج ، الشفاهية والكتابية، ص١٦١ .

٥٢- انظر والتر . وج . أونج ، الشفاهية والكتابية ، ص١٦٣ . وبهذا المعنى كانت الكتابة ولاتزال أخطر الاختراعات البشرية التكنولوجية »، كما يقول أونج ، الشفاهية والكتابية، ص١٦٧ . فالكتابة

ليست مجرد تابع للكلام. ذلك لأنها بتحريكها الكلام من العالم السمعي- الشفوى إلى عالم حسى جديد، هو عالم الرؤية، تحدث تحولاً فى الكلام والفكر معًا. فمثلاً تجعل الكتابة عملية الاستبطان أشد قدرة على البيان من خلال فصل العارف عن المعروف، كما ينقل أونج عن هافلوك. كما تجعل الكتابة النفس منفتحة على نحو لم يحدث أبداً من قبل، ليس فحسب على العالم الموضوعى الخارجى المتميز عنها كل التميز، بل كذلك على النفس الداخلية التى يقف هذا العالم فى مواجهتها ، فمن شأن الكتابة أن تجعل التقاليد الدينية الاستبطانية العظيمة مثل البوذية ، واليهودية ، والمسيحية ، والإسلام، أمراً ممكنًا . وكل هذه التقاليد لها نصوص مقدسة. وقد نجحت هذه الديانات فى تأسيس نفسها فى أعماق النفس التى انفتحت أمامها على يد الكتابة، انظر أونج ، الشفاهية والكتابية ، ص١٨٩-١٩٩ .

٥٣- انظر البيان والتبيين، ج٤ ، ص٨٤ والأغانى ، ج١٦ ، ص١٠٩ وابن خلكان، ج٣، ص١٨٨ نقلاً عن مقدمة الديوان ج١ ، ص٢٠ وهـ٧ وص٢١ وهـ١) .

٥٤- الأصفهانى ، كتاب الأغانى ، مج١٧ ، ص٣١٤ .

٥٥- الأصفهانى ، كتاب الأغانى، مج١٧، ص٣١١ .

٥٦- الأصفهانى ، كتاب الأغانى، مج١٧ ، ص٣٤٦ .

٥٧- على أحمد سعيد (أدونيس) ، الشعرية العربية: محاضرات ألقيت فى الكوليج دو فرانس ، باريس، أيار ١٩٨٤ ، دار الآداب، بيروت ، ١٩٨٥ ، ص٣٠ .

٥٨- أدونيس ، كلام البدايات ، دار الآداب، بيروت ، ١٩٨٩، ص٣٥-٣٦ .

٥٩- أدونيس، كلام البدايات ، ص١٢٥ .

٦٠- أدونيس ، الشعرية العربية ، ص٤٢ ، وانظر ص٥٠ .

٦١- أدونيس ، كلام البدايات، ص١٥٤ .

٦٢- أدونيس ، الشعرية العربية، ص٩٢ .

٦٣- انظر والترج . أونج ، «جدل المعادل السمعى والمعادل الموضوعى [فى النقد الأدبى] » (١٩٥٨)، ترجمة حسن البنا عز الدين، مع مقدمة وهوامش ، فصول ، مجلة النقد الأدبى ، مج١٠ ، ع١-٢ (يوليو - أغسطس ١٩٩١) ، ص٢٢٨-٢٣٨ .

٦٤- انظر نجيب البهبيتى، تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى، دار الثقافة ، المغرب ، ١٩٨٢ ، ص١٨٧ .

٦٥- الأصفهانى ، الأغانى، مج١٧ ، ص٣٣٤ .

٦٦- انظر الأصفهانى، الأغانى، مج١٧ ، ص٣٢٥ ، والخبر هنا عن حماد الراوية، وهو فى مكان آخر عن

الأصمعي ، انظر ديوان ذي الرمة، شرح أبي نصر أحمد بن حاتم الباهلي، رواية الإمام أبي العباس ثعلب، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبوصالح ، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، ط١، في ٣ مج ، ١٩٧٢-١٩٧٣ ، انظر مج ١، ص٨ .

٦٧- انظر جيمز مونرو ، النظم الشفوي في شعر الجاهلية : (مشكلة الأصالة) ، ١٩٧٢ ، ترجمة فضل ابن عمّار العماري ، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، ١٩٨٧ ، ص٦٣ .

٦٨- جان جاك روسو، محاولة في أصل اللغات، تعريب محمد محجوب ، تقديم عبد السلام المسدي، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) ، بغداد ، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٨٦، ص٤٥ .

٦٩- أونج ، الشفاهية والكتابية، ص١٨٣ .

٧٠- انظر بروكلمان ، تاريخ الأدب العربي، ج١، ص٢٢١ ، وإن كان بروكلمان لايقصد النصَّ على كتابية ذي الرمة هاهنا.

٧١- الأصفهاني ، الأغاني ، مج١٧ ، ص٣١٢، وص٣٢٤ ، وانظر الأغاني (طبعة ١٩٧٠) مج ١٨، ص٨، وص٣١ ، وص٣٥ .

٧٢- الأصفهاني، الأغاني، مج ١٧ ، ص٣١٠، وانظر ص٣٣٤ .

٧٣- الأصفهاني ، الأغاني ، مج١٧ ، ص٣١٣ .

٧٤- المرزباني، الموشح، ص٢٧٢ .

٧٥- المرزباني ، الموشح ، ص٢٨٤ .

٧٦- الأصفهاني ، الأغاني ، مج١٧، ص٣١١ .

٧٧- الأصفهاني ، الأغاني ، مج١٧ ، ص٣١٢ .

٧٨- الأصفهاني ، الأغاني ، مج١٧ ، ص٣١٠ .

٧٩- الأصفهاني ، الأغاني ، مج١٧، ص٣١٢ .

٨٠- انظر المرزباني ، الموشح ، ص٣٨١ .

٨١- انظر المرزباني ، الموشح ، ص٢٨٩ . ويرى محقق الديوان (انظر مقدمة الديوان، ص٣٦-٣٨) أن ذا الرمة قد يغيِّر من شعره «أحيانا دون مسوغ ثم يجتهد في تسويغه». ونحن نرى أن هذا التنقيح أقرب إلى طبيعة الإنشاء الكتابي للشعر.

٨٢- نستطيع أن نعطي مثالاً تبسيطيًا هنا من الموشح عن الأصمعي الذي قال : «إن ذا الرمة أنشد رجلاً: * وظاهر لها من يابس الشُّخْت * فقال له : أنت أنشدتني : «من بائس الشخت» ، فقال له: إن اليبس من البؤس». (ص٢٩٠) فتعليل ذي الرمة لاختلاف روايته للبيت تعليل عقلي كتابي بصري ، فهو بعبارة أخرى، يقرأ شعره بعقله وبصره في الوقت نفسه، إذا صح التعبير.

٨٣- المرزبانى ، الموشح ، ص٢٩١ .

٨٤- المرزبانى ، الموشح، ص٢٩١ ، وقد دافع أبوعلى الفارسى، فى سياق ذكر الأصمعى وجسارته على تخطئة «الفحول من الشعراء »، عن ذى الرمة فى حوار أثبته صاحب الخزانة يدور حول بعض المسائل النحوية والصرفية. انظر عبد القادر بن عمر البغدادى، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب ط١، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون ، سفنكس للطباعة، مكتبة الخانجى بالقاهرة، ودار الرفاعى بالرياض ، ١٤٠٣هـ، ١٩٨٢م، مج١٠ ، ص١١٢ .

٨٥- الأصفهانى، الأغانى، مج١٧ ، ص٣١٣ .

٨٦- انظر الأصفهانى ، الأغانى ، مج١٧ ، ص٣١٨ .

٨٧- فؤاد سزكين ، تاريخ التراث العربى، المجلد الثانى، ص١٣١ وهكذا أيضًا رأى محقق الديوان أن مخطوطات الديوان التى وصلت إلينا لايمكن أن تؤول إلى رواية واحدة، وأن رواياته تعددت سواء عادت إلى الشاعر نفسه، أو دون ذلك، وسواء كانت على لسان الرواة الأعراب أو أقلام الرواة العلماء. انظر كذلك مقدمة الديوان ص٣٨-٣٩ وانظر حالة مقارنة من شاهنامة الفردوسى فى دراسة حديثة لأولجا دافيدسون فى :

Olga M. Davidson. Poet and Hero in the Persian Book of Kings. Cornell University Press: thaca and London 1994 , p. 30 .

وهى تشير هنا إلى إعادة الفردوسى خلقَ التقاليد الشفاهية الفارسية من خلال التقاليد الشعرية الشفوية الفارسية الوسيطة عامداً إلى تأليف أكمل نسخة للملحمة . «ومع ذلك ، فإن هذا الفعل نفسه ، أصبح، بصورة تدعو إلى التعجب ، ضمانًا لئلاً يصل التقليد الملحمى الوطنى إلى نهايته مع الفردوسى . بل استمرت ملحمة الفردوسى فى التوالد فى كل أنحاء البلاد. أما مفتاح هذه العملية فكان التقليد الشعرى الشفوى الذى ورثه الفردوسى من أسلافه وتوائم معه» . وهنا تشير المؤلفة إلى زمتور فى مقالة له مبكرة (١٩٧٢) عن التقاليد الأدبية الأوروبية الغربية حيث يصف الظاهرة التى يتوالد فيها فعل التأليف مع كل عملية نسخ لمخطوطة ما بأنها حركية mouvance؛ فنحن يمكن أن نتوقع استمرار مثل هذه العملية فى أى تقليد شعرى حيث لايزال فعل التأليف جزءًا من عملية حية للإنشاء - فى- الإنشاد. وعندما تعود المؤلفة إلى النقطة نفسها، ص٣٢-٣٣ ، حيث تنظر فى الإصرار على وصف الشاهنامة بأنها «كتاب» فى مقابل قيامها على تقليد شفوى، وترى أن لاتناقض بين الأمرين . وتطرح السؤال الرئيسى الذى تطرحه هذه المناقشة : هل لنا أن نفترض أن الشعر الشفوى غير قابل للتجانس مع الكتابية؟ وتذكر ، مشيرة كذلك إلى زمتور فى عمله عن الشعر الشفوى (١٩٨٣، وانظر الهامش ٢٨ أعلاه) أن الدليل عبر الثقافى للأنثروبولجيا الاجتماعية يقترح أن ليس ثمة تشكيل عالمى يمكن تعميمه بخصوص ظاهرة الكتابية : ففى بعض المجتمعات ، تحثُّ الكتابية تقاليد الشعر الشفوى، فى حين يكون الوضع فى مجتمعات أخرى أن تظل هذه

التقاليد خارج تأثير الكتابية. ولذا فليس هناك دليل عندما نفترض مقولة أولية بأن شعر الفردوسى ليس شعراً شفويًا، أو أنه نوع من الشعر شبه الشفوى- فطبقًا لزيتور ليس ثمة تصنيف بهذا الاسم أثنوجرافيًا ، تأسيسًا فحسب على أن الشاهنامة تشير إلى نفسها بوصفها كتابًا يؤلف . وعلاوة على ذلك ، يمكن لفعل الكتابة، فعل خلق كتاب، أن يفترض فيه كونه مجرد عامل فى «تسجيل»، الفردوسى، الشعر، وليس بالضرورة فى «تأليفه »، فللكتابة دور ما على أى حال، وليس بالضرورة أنها كانت شرطًا مسبقًا للمحصلة النهائية ، أى الكتاب . انظر ٦٣-٦٦ ، حيث تشير المؤلفة إلى دراسة زويتلر (١٩٧٨) عن الشعر الجاهلى ، وتفيد منها، وقد ذكرت فى مراجعها (ص١٨٨) دراسة مونرو المشار إليها أعلاه، ولكنها لم تستخدمها فى متن كتابها . وانظر للمؤلفة نفسها مقالة أخيرة بعنوان: "The Text of Ferdowsi's Shahnama and the Burden of the Past" Journal of the American Oriental Society, vol. 118 / no. 1 / Jan . Mar. 1998 , pp. 63-68"، وهى تعيد طرح وجهة نظرها عن التراث الشفوى للشاهنامة ، وتعترض على وجهات النظر المقابلة التى تفترض أن الشعر الشفوى بطبيعته غير مرهف الصنعة «وبدائى» ، مشيرة إلى زيتور ونموذجه الحركى فى شرح التنوع الكامن فى التقليد النصى للشاهنامة بوصفه علامة على عملية مستمرة لإعادة الإنشاء فى أثناء الإنشاد.

٨٨- الأصفهانى ، الأغانى ، مج١٧ ، ص٣٣٢ .

٨٩- أورد هذا النص ناصر الدين الأسد فى : مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية ، ط٦، دار المعارف بمصر، ١٩٨٢م، ص٢٢٦ عن الأغانى مج ٦، ص٨٨ . كذلك يمكن أن نرى وعى ذى الرمة هذا قد أنقذه من أن يلقى مصير أستاذه نفسه على يد معاصريه عندما دخل فى مهاجاة مع جرير فقضى عليه ببيت مشهور من الشعر.

٩٠- انظر المرزبانى ، الموشح ، ص٢٧٤ ، والأصفهانى، الأغانى، مج١٧ ، ص٣٣٤ .

٩١- المرزبانى ، الموشح ، ص٢٨٣ .

٩٢- ياروسلاف ستيتكيفيتش ، «الاسم والنعت: لغة الاصطلاح فى تسميات الحيوان ورموزه فى الشعر العربى القديم»، دورية دراسات الشرق الأدنى، ٤٥ ، ع٢ ، ١٩٨٦ ، ص١٢٠، هـ١١٥ ، وانظر ترجمة حسنة عبد السميع للمقالة فى : فصول ، مجلة النقد الأدبى ، مج ١٤ ، ع٢، صيف ١٩٩٥، ص١٧٤-٢٠٣ ، مع بعض الأخطاء فى كتابة تاريخ المقالة، انظر ص١٧٤ ، وترجمة الهامش هنا من عندى.

٩٣- الأصفهانى، الأغانى، مج١٧ ، ص٣٠٦ .

٩٤- الأصفهانى ، الأغانى ، ص٣٠٧ . وقد ذكرت خرقاء ذى الرمة «سيد بنى عدى الحصين بن عبدة» فى دعاء تترحم فيه على الشاعر ومن سمّاه ، كما ذكرته فى أبيات لها فى ذى الرمة سمعها منها، تفيض برمز الماء الشائع فى شعره ، وتذكر ارتفاع اسم قبيلته به، انظر ص٣٤١ .

٩٥- انظر الأصفهانى ، الأغانى، مج١٨ (ط. ١٩٧٠) ، ص٤٣ .

٩٦- الأصفهانى ، الأغانى ، مج١٧ ، ص٣١١ ، وانظر الأصفهانى ، الأغانى، مج١٧ ، ص٣٠٧ ، حيث ينسخ الأصفهانى من كتاب محمد بن داود بن الجراح خبراً حدثه فيه هارون بن الزيات عن بن صالح العدوى عن زرعة بن دبول؛ قال : «كان ذو الرمة مدَوّرُ الوجه حسن الشَّعْرَة جعدها ، أقنى [مرتفع قصبة الأنف] أنزع [منحسر الشعر عن جانبى جبهته] خفيف العارضين ، أكحل حسن الضحك مفوّهًا ، إذا كلمك أبلغ الناس، يضع لسانه حيث يشاء . وفى خبر آخر ، ص٣١٠-٣١١ ، يظهر فى أوله هارون بن محمد بن عبدالملك الزيات، الذى يبدو كذلك الراوى الأول فى الخبر السابق، وينتهى بربيح النميرى ؛ قال «اجتمع الناس مرة وتحلقوا على ذى الرمة [وهو ينشدهم . فجاءت أمه فاطلعت من بينهم ، فإذا رجل قاعد وهو ذو الرمة] وكان دميمًا شختًا [أى ضامراً من غير هزال] أجنأ [أى أحدب] فقالت أمه: استمعوا إلى شعره ولاتنظروا إلى وجهه». وثمة خبران آخران يعرضان لهيئة ذى الرمة عَبْرَ مية وخرقاء فى حياته وموته . وقد نقل أبو الفرج الخبر الأول عن ابن قتيبة؛ قال: «مكثت مية زمانًا لاترى ذا الرمة وهى تسمع مع ذلك شعره، فجعلت لله عليها أن تنحر بدنة يوم تراه ، فلما رأته رجلاً دميمًا أسود، وكانت من أجمل الناس، قالت: واسوأتاه وابؤساه... [واضيعتاه] وابَدَنتاه، فقال ذو الرمة... إلخ» . ويمضى الخبر فى ذكر ملاحاة وملاسنة بين الشاعر ومية حول جمالها هى بالتالى، وينتهى بذكر صلاح الأمر بينهما بعد ذلك، وعودة الشاعر لما كان عليه من حبها. أما الخبر الآخر فينسخه الأصفهانى من كتاب لمحمد بن صالح بن النطاح عن محمد بن الحجاج الأسدى التميمى ، الذى يعلق الأصفهانى أو ابن النطاح عليه بين قوسين بعبارة «وما رأيت تميميًا أعلم منه». فى نهاية الخبر تذكر خرقاء ذا الرمة بأنه كان «رقيق البشرة، وعذب المنطق، حسن الوصف، مقارب الرصف، عفيف الطرف، فقلت لها: لقد أحسنت الوصف، فقالت: هيهات أن يدركه وصف ... الخ» وينتهى الخبر بإنشاد خرقاء شعر لها فى ذى الرمة، وتأكيدها سماع الشاعر لهذا الشعر منها وامتنانه لها.

٩٧- الأصفهانى ، الأغانى، مج١٧ ، ص٣١٤ .

٩٨- الأصفهانى، الأغانى، مج١٧ ، ص٣٥٠ .

٩٩- انظر أونج الشفاهية والكتابية، الترجمة العربية، ص١٥٦ ، وانظر كذلك، ص٢٨٨ .

١٠٠- انظر جيلريتش : Jesse M. Gellrich . The Idea of the Book in the Middle Ages : Language Theory , Mythology , and Fiction. Cornell University Press: Ithaca and London 1985 , p. 39 .

١٠١- انظر هنا هامش ٣٣ أعلاه .

١٠٢- محمد صبرى ، ذو الرمة : درس وتحليل الشوامخ ٣، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٦ .

١٠٣- محمد صبرى، ذو الرمة ، ص١٥ . ومن الطريف أن نلاحظ أن صبرى وصف ذا الرمة فى مفتتح كتابه عن الشاعر بأنه «من فحول الشعراء» ، وكأنه يرد على القدماء سلبهم هذا اللقب من الشاعر، انظر ص٣ .

١٠٤- انظر هامش ١ أعلاه .

١٠٥- انظر كارل نالينو ، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، نص المحاضرات التى ألقاها بالجامعة المصرية فى سنة ١٩١٠-١٩١١، تقديم طه حسين، ط٢، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ . وكتب جاير R. Geyer عن أشعاره فى الرجز فى الحقبة نفسها (١٩٠٨) ؛ انظر سزكين ، تاريخ التراث العربى، مج٢، ج٣، ص١٣٤ ، والبيليوجرافيا الملحقة بالبحث الراهن.

١٠٦- انظر :

Encyclopedie de l'Islam. "DHU '1- RUMMA", Tome 1, Leyde: E. J. Brill et Paris: Alphonse Picard 1913 , pp. 990-91 .

وانظر الترجمة العربية ، مج٩ ، ص٢٩٢-٢٩٤ .

١٠٧- انظر :

Carlile H. H. Macartney (ed.). The Diwan of Ghailan ibn Uqbah known as Dhu'r - Rummah Cambridge at the University Press, 1919 .

١٠٨- انظر :

Carlile H. H. Macartney, "A Short Account of Dhu'r Rummah", in عجب نامه A Volume of Oriental Studies Presented to Edward G. Browne..., on his 60 Birthday , Febraury 1922), edited by T. W. Arnold and Reynold A. Nicholson , Cambridge, At the University Press, 1922 , (pp. 293-303), p. 303 .

وهى مقالة تقليدية عبارة عن «تعريف قصير بذى الرمة» ، أنهاها بقوله إنه فى قصائد ذى الرمة توجد كثير من الفقرات المملة، ولكن يوجد فيها كذلك جمال، وطرافة ، وأن قصائده تُعَدّ ، بالنسبة إلى التعبيرات واللغة ، منجمًا للغوى وهناك مراجعة لعمل مكارتنى فى ديوان ذى الرمة بالإنجليزية فى مجلة العالم الإسلامى لآرثر أبسون :

Arthur T. Upson , "The Diwan of Dhu'r - Rummah" MW II (1921) , p. 197 .

نقلاً عن صالح جواد الطعمة، «التلقى الأمريكى للأدب العربى» ، الاستشراق : سلسلة كتب الثقافة المقارنة، العدد الثانى ، شباط ، بغداد ، ١٩٨٧ ، ص٧٣ ، وص٧٤ ، هـ٨ . ويشير الطعمة هنا إلى سلبية هذه المراجعة فى السياق السلبى العام للتلقى الأمريكى للأدب العربى حتى الخمسينيات من القرن العشرين، إذ يورد قول أبسون عن ذى الرمة : «لم لاتَدَعْ ذا الرمة وشأنه مغموراً فى عالم النسيان» ، ويعلق (أى الطعمة) على هذا قائلاً : «إن القول السابق مبنى على

أساس أن الديوان لايستحق من الناحية النفعية حسب رأى أبسون الجهد العظيم الذى بذله المستشرق مكارتنى».

١٠٩- انظر تيودور نيلدكه :

Th. Noldeke, "Dhurrummah, " in Zeitschrift fur Assyriologie, 33 / 1921 / 169-197 .

ويلاحظ نيلدكه (ص١٨١) أن أجزاء القصيدة لديه لاينضم بعضها إلى بعض إلا نادراً . ولايصدق نيلدكه (ص١٨٩-١٩١) ادعاء ذى الرمة أنه جُنَّ ببعض شعره ، ويلاحظ بعض الخصائص الأسلوبية واللغوية فى شعره .

١١٠- انظر بلاشير :

R. Blachere, "DHU' L-Rumma," in The Encyclopedia of Islan, New Edition , Vol , II, Leiden, E. J. Bril & London , Luzac& Co., 1965 , pp. 245-246 .

ويلفت النظر فى كلام بلاشير قوله (ص٢٤٦) إن أفكار ذى الرمة الدينية تظل غامضة ، مع إشارات قليلة إلى القرآن. وهو يذكر أنه بداية من القرن الثالث الهجرى بدأت الشخصية التاريخية لذى الرمة تتغير وتأخذ مكانها بين قصص العشاق العرب المشهورين الذين وقعوا ضحايا لعاطفة مشبوبة. وأخيراً يشير بلاشير إلى اهتمام اللغويين بشعر ذى الرمة بسبب استخدامه عدد من التعبيرات النادرة، مثله مثل رؤبة، وأخيراً يُعَدُّ ذو الرمة من وجهة نظره ، ومن منظور عصر الشاعر ومجتمعه واحداً من الأدباء العظام فى فن الشعر شرقىَ الجزيرة العربية. إنه يختم سلسلة من الشعراء الذين كانوا يعتبرون، حتى فى زمنهم ، «سلفيين» . انظر كذلك د.ر بلاشير ، تاريخ الأدب العربى، ترجمة إبراهيم الكيلانى، ط٢ ، دار الفكر بدمشق ، ١٩٨٤ ، ص٦٣١-٦٣٣ .

١١١- نالينو ، تاريخ الآداب العربية، ص١٧٩ .

١١٢- نالينو ، تاريخ الآداب العربية ، ص١٧٩ .

١١٣- نالينو، تاريخ الآداب العربية ، ص١٨٠-١٨١ .

١١٤- طه حسين ، (مقدمة) ، تاريخ الآداب العربية ، ص٩ .

١١٥- طه حسين ، (مقدمة) ، تاريخ الآداب العربية ، ص١٠ .

١١٦- طه حسين ،(مقدمة) ، تاريخ الآداب العربية ، ص١١ .

١١٧- طه حسين ، مع المتنبى، ط١٠ ، دار المعارف بمصر ، د.ت (ط١، ١٩٣٧) ، ص٣٧٩ . وقد رأى طه حسين فى سنة ١٩٥٧ ذا الرمة شاعراً عسيراً ، كما وصفه فى التوجيه الأدبى بأنه أكبر شعراء الوصف فى العصر المتقدم كله، انظر محمد الكومى، ذو الرمة حياته وشعره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية ، ١٩٨١، ص٥٠٧ .

١١٨- شوقى ضيف ، التطور والتجديد فى الشعر الأموى ، ط٧ ، دار المعارف بمصر ، ١٩٨١ ، (ط١، ١٩٥٢) .

١١٩- يوسف خليف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، دار المعارف بمصر ، ١٩٧٠ ، المقدمة ، بتاريخ ١٩٦٨ .

١٢٠- انظر مثلاً حسين عطوان، مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠ .

١٢١- ضيف، التطور والتجديد ،ص٢٤٣-٢٦٨ .

١٢٢- ضيف ، التطور والتجديد ، ص٧ .

١٢٣- ضيف، التطور والتجديد ، ص٨ .

١٢٤- ضيف ، التطور والتجديد، ص٢٥٠، وانظر ص٢٥٩ .

١٢٥- انظر ضيف ، التطور والتجديد، ص٢٥٠-٢٥١ .

١٢٦- ضيف ، التطور والتجديد، ص٢٥٩ .

١٢٧- ضيف، التطور والتجديد، ص٢٦٠ .

١٢٨- ضيف ، التطور والتجديد، ص٢٦٤ .

١٢٩- ضيف، التطور والتجديد ، ص٢٦٤-٢٦٥ .

١٣٠- ضيف، التطور والتجديد، ص٢٦٧ .

١٣١- ضيف، التطور والتجديد، ص٢٦٧ .

١٣٢- انظر مثلاً أندراس حمورى :

Andras Hamori . On the Art of Medieval Arabic Literature , Princeton University press, Princeton , New Jersey , 1974 , pp. 29-30 .

١٣٣- مثل محمد صبرى وسلمى الخضراء الجيوسى وياروسلاف ستيتكيفتش ومايكل سلس وعبدالله الطيب الذين يرد ذكرهم فى المقالة الحالية .

١٣٤- انظر يوسف خليف، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، ومنهجه موضوعاتى بمعنى الاهتمام بموضوعات شعر ذى الرمة وحياته، ودراسة فنية للمادة العاطفية فى شعره ، والصورة الفنية ، ومقومات الصناعة ، والتيارات القديمة والجديدة فيه، وهو يكرّر الخيوط العريضة لكلام شوقى ضيف ويركز على أن المقدمات فى شعر ذى الرمة ليست فرعة تمهيدية بل أساسية . وهذا يذكرنا بالطبع برأيه عن مقدمات القصائد الجاهلية بوصفها تعبيراً عن الفراغ فى حياة الشعراء الجاهليين . انظر حسين عطوان ، مقدمة القصيدة العربية فى العصر الأموى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤ ، ص٢٢٤-٢٢٦ ، ويعود هذا الرأى لخليف هنا إلى عام ١٩٦٥ . ووجه المقارنة هنا أن خليفًا يعود إلى الأفكار «الجاهزة» إذا جاز التعبير، عن الربط بين البداوة والبساطة سواء أكان ذلك فى العصر الجاهلى أم الأموى، وسواء أكان الفراغ هو الدافع إلى المقدمات فى الأول، أم أنها أصبحت رئيسية

فى الثانى؛ يقول مثلاً : «ولم يكن ذو الرمة – على بداوته وبساطة تكوينه العقلى– بمستطيع أن يعيش بمعزل عن هذه التيارات العقلية المتدافعة من حوله ». (ص٨٠) فكيف يمكن أن يرتبط إنسان بدوى وبسيط فى تكوينه العقلى «بالتيارات المتدافعة من حوله » إلا أن يغرق فيها ؟! وينتهى خليف إلى نتيجة لاندرى كيف يمكن أن تنصف الشاعر حسب تساؤل المؤلف نفسه فى آخر جملة من كتابه . وهو قبل هذه النهاية يقول: «وفى أغلب الظن أن ذا الرمة –على الرغم من اتصاله بالحياة العقلية فى عصره– لم يتعمق هذه الحياة تعمقا يغير من طبيعة تكوينه العقلى أو مزاجه العاطفى، فظل– على الرغم من كل شىء بدويًا فى تفكيره وعواطفه ، ولم يستطع أن ينتفع بهذه الثقافات التى اتصل بها ، أو يحسن استغلالها فى شعره، فلم يحقق تغييراً جوهريًا فى بنائه العقلى، وإنما ظل يدور به فى الدائرة العاطفية التى تتفق مع مزاجه ، بعيداً عن المؤثرات العقلية والثقافية ». (ص٣٩٧–٣٩٨) وهو يرى أنه بقدر ما تقل العناصر العقلية فى شعر ذى الرمة ، تنتشر العناصر الإسلامية انتشاراً واسعًا بعيد المدى يجعل منها–بحق– أكثر العناصر ظهوراً فيه وأشدها تأثيراً...، فى صياغة معانيه وأفكاره ، أو فى رسم صوره وأخيلته ، منها يشتق مادته المعنوية ، ومنها أيضًا يشتق مادته التصويرية». ولكن المؤلف يذهب إلى أن ذا الرمة لم يكن فى ذلك بدعًا بين شعراء عصره، ويحيل هنا إلى دراسة شوقى ضيف فى التطور والتجديد، فما خصوصية ذى الرمة فى هذا الصدد سوى كثرة هذه العناصر فى شعر الحب والصحراء أكثر من العناصر الأخرى؟ أليس هذا طبيعيا من الوجهة النسبية ؟ ولعلنا نلاحظ أن هذا الفصل بين العناصر الحضارية والعقلية والدينية فصل لامعنى له لأنها فى النهاية لايمكن أن تنفصل إلا عند شاعر مقلد، بل ينبغى أن تكون فى النهاية متفاعلة فى تكوين «عقل جديد» للشاعر، على نحو ما ذهب شوقى ضيف نفسه فى هذا الشأن. ومرة أخرى نرى كيف يؤكد بعض الدارسين أهمية الشعر الأموى ، متمثلاً فى شعر ذى الرمة ، بالتقليل من شأن الشعر الجاهلى السابق عليه. ويمكن أن ننظر فى أعمال أخرى مثل: كيلانى حسن سند فى كتابه عن: ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٧٣، [المقدمة مؤرخة بعام ١٩٧٠] . والملاحظ أن المؤلف ذكر فى تصدير كتابه (ص٣) أنه حاول استكشاف عالم ذى الرمة النفسى، والفنى من خلال شعره، ويشير إلى أن ما لفت انتباهه إلى أهمية ذى الرمة هو ما كتبه المستشرق الألمانى بروكلمان حين قال: «وذو الرمة يحسن مطابقة الحروف للمعانى فيصور ضرب رجل الجندب على الرمل بترديد الراء والضاد». والملاحظة جيدة، إلا أنها لم تتجاوز حدَّ الإعجاب عند كل من سند وبروكلمان . كذلك التفت سند (ص١٣٩، و ص١٤٠) إلى محاولة ذى الرمة أن يقول فى كل قصيدة شيئًا جديداً، ولو مجرد التغيير اللفظى. ولكن الأمثلة التى يعطيها لاتقف فى رأينا عند حد هذا التجديد الشكلى الذى يقف على حدوده الكاتب. ولكن يجمع بين ملاحظات سند وضيف وخليف جميعًا التفاتهم إلى اهتمام ذى الرمة بفنه الشعرى، وإن لم يجدوا ، على درجات متفاوتة، سبيلاً شافيًا لبيان هذا الاهتمام .

ويفرد حسين عطوان فصلاً عن «مقدمات ذي الرمة» في كتابه مقدمة القصيدة العربية في العصر الأموي (ص١٠٥-١٣٩) ويقترح عطوان أن نسمي ذا الرمة «شاعر الأطلال في العربية» (ص١٠٥).ويؤكد «واقعية» شعر ذي الرمة ؛ من حيث دلالته على حياته الخاصة في مقابل شعر لبيد ومقدماته التي كانت تخلو خلواً تاماً من أي لون من ألوان العاطفة الصادقة (ص١٠٦) ، ويتابع عطوان خليفاً في مجمل رأيه عن شعر الأطلال ووصف المحبوبة في مقدمات ذي الرمة. ويشير إلى التغييرات التي أضافها الشاعر إلى هذه المقدمات بالمقارنة بالشعر الجاهلي، وكذا التشبيهات الجديدة (١١٠-١١٦)، وإلى أشهر خصيصة ينفرد بها ذو الرمة من بين الشعراء وهي «أن مقدماته الطللية حية لاتقليدية»، (ص١١٦)«لأنه إنما صوّر المنازل التي كان يزورها ويعيش فيها، والتي شهدت ربوعها قصة حبه لمية». (ص١٣٩) فذو الرمة ، من هذا المنظور ، أكثر «واقعية» وصدقاً من لبيد والشعراء الجاهليين عموماً ؛ ولاشك أن هذا الرأي ينبع من الإخلاص لمنهج «المرآة» الذي تعلمه طه حسين من نالينو، وطبقه على الشعر الجاهلي في كتابه المشهور، واتبعه فيه تلاميذه وتلاميذ تلاميذه على الرغم من أنه تخلى عنه وشكك في قيمته منذ ١٩٣٧ في نهاية كتابه مع المتنبي، كما أشرنا أعلاه. وكان أولى بخليف وعطوان تطوير بعض الأفكار التي طرحها طه حسين حينئذ، أو تطوير بعض الأفكار الجديدة التي قدّمها شوقي ضيف بعد ذلك.

أما حسن عباس نصر الله في كتابه ذو الرمة شاعر الصحراء؛ مؤسسة الوفاء، بيروت ، ١٩٨٤، فمن الواضح أنه لم يطلع على أي من الدراسات السابق الإشارة إليها عن ذي الرمة وشعره برغم أن عملهم في مجمله يتجاوز عمله، ومن الواضح كذلك أنه لم يطلع على الطبعة الجديدة لديوان الشاعر. ولنلاحظ أنه أغفل في عنوانه «ذكر الحب» الذي أثبته كل من خليف وسند في عنوانيهما. فكلها عناوين تكاد تتطابق كما يمكن للقارىء العابر أن يلاحظ . وثمة دارسون آخرون لم يوفقوا إلى «عنوان» مناسب لدرس الشاعر، أو حتى تقليد السابق ذكرهم هنا. انظر مثلاً محمد عبد المنعم خاطر، ذو الرمة غيلان بن عقبة ، مكتبة سماح: طنطا، ومطبعة المصري: الإسكندرية، د.ت، وهي دراسة قديمة بدأها صاحبها أوائل الستينيات ، ثم عاد إليها لسبب أو لآخر، ذاكراً ضيفاً وخليفاً وسنداً، وكان له في أعمالهم غنيٌ عن إعادة طبع كتابه. وأخيراً هناك دراسة الكومي المشار إليها أعلاه، وهي دراسة ضخمة ، تجاوزت الخمسمائة والخمسين صفحة، ألمّ فيها بما قيل في القديم والحديث عن الشاعر، ولم يذكر أنه أطلع على دراسة خليف (١٩٧٠)، دونما إضافة واضحة تسوغ كل هذا العناء. ويمكن هنا الإشارة إلى كتاب علي نجيب عطوي ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب، ط١، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ١٩٩٤ . وهو كما ترى يطابق في عنوانه كتاب سند الذي صدر قبله بعشرين سنة. وليس ثمة ما يسوغ صدوره بالعنوان نفسه والمضمون كذلك سوى كونه كتاباً في سلسلة عن الأعلام من الأدباء والشعراء. وقد لفت نظري أن المؤلف يتكلم عن منظر الأطلال في شعر ذي الرمة بوصفه «نفس منظرها في الشعر القديم بكل ما استقر فيه من تقاليد ومقدمات وطوابع صحراوية؛ ... .» (ص٥٨) ثم يعيد الفقرة نفسها

(ص١٠٢)، مع إعطاء بعض أمثلة من شعر ذى الرمة. فهذا الكتاب، مثل كثير غيره مما أشرنا إليه أعلاه ، يقف عند حد التنبيه على أهمية هذا الشاعر دون الانتهاء إلى بيان هذه الأهمية بطريقة مختلفة عما سبقها . وانظر فى الخط نفسه فصلاً عن «الأطلال فى شعر ذى الرمة» ، فى مصطفى عبد الواحد ، الوقوف على الأطلال بين شعراء الجاهلية والإسلام حتى القرن الخامس الهجرى»، ط١، مطبوعات نادى مكة الثقافى، دار النصر للطباعة الإسلامية ، شبرا مصر ، ١٩٨٣، ص٨٨-٩٦ . وقبله فصل عن «الفرزدق وذو الرمة» ، ص٨١-٨٧ . ولعل كتاب طراد الكبيسى [ترجم اسمه عن سزكين «طالب القبيسى» تصحيفًا ، انظر سزكين أعلاه، ص١٤٣، والأصل الألمانى، ص٣٩٧] ، ذو الرمة : دراسة ونقد ، بغداد ، ١٩٦٩ ، الذى يحاول فيه درس البائية الكبرى (٦٩-٨٣)، والصورة فى شعر ذى الرمة (ص٨٤-٩٥) يكون تعبيراً ، وإن ظل أوليًا ، عن الحد المعقول من الإقبال على درس الشاعر من منظور الإحساس الحقيقى بقيمته الفنية، وذلك بالمقارنة بدراسة خاطر والكومى على سبيل المثال. انظر كتاب الكبيسى (ص٤٢) ، إذ يرى أن معرفة ذى الرمة بالقراءة والكتابة لم تزد عن معرفته رسم بعض الحروف، ولكنه يقول إن ذلك «لاينفى إدراك ذى الرمة لأهمية الكتابة وأفضليتها على الرواية الشفهية فى حفظ الشعر وحمايته من التحريف والتصحيف». وقد لاحظ بعض المعاصرين فى الحقبة نفسها ألفة ذى الرمة للمخطوطات القديمة والمعاصرة ، وفعل الكتابة نفسه، فى أبيات معروفة له، وأنه، كما تشير معظم المصادر القديمة، أملى شعره وصححه فى بعض الأحيان فى شكله الأخير ، ولكن لم تتعد هذه الإشارة، مثل غيرها، حدّ ملاحظة الظاهرة ، انظر:

Nabia Abbott. Studies in Arabic Literary Papyri , III, Language and Literature , The University of Chicago, Oriental Institute Publications. Volume LXXVII, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1967 , pp. 170-171 .

والجدير بالذكر أن هذه الملاحظة الأخيرة جاءت فى سياق تحقيق وثيقة (رقم ٧ من وثائق ميتشجان العربية، رقم ٦٧٤٨، تعود إلى القرن الثالث الهجرى، التاسع الميلادى) مكتوبة على ورق البردى، وهى عبارة عن أبيات من قصيدة لامية لذى الرمة (ص١٦٥-١٧٠)، وقد خصصت صفحات كثيرة (ص١٧٠-٢٠٢) للكلام عن الخلفية التاريخية عن ذى الرمة، وحكايته مع ميّ ، وذى الرمة الشاعر، والطبعات المبكرة لشعره. وأخيراً نشير إلى دراسة عبد الفتاح أحمد يوسف عن قصيدة الأطلال فى شعر ذى الرمة: دراسة وصفية مقارنة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية الآداب، جامعة الزقازيق ، ١٩٩٢، التى تكشف عن مدى إمكانية إعادة النظر فى أسلوب الدراسة الأدبية. ففى هذه الدراسة الأخيرة اجتهاد واضح فى تمثل الكتابات الحديثة عن الشعر العربى القديم وفى دراسة جانب بعينه من شعر ذى الرمة دراسة من داخل الشعر وليس من خارجه. ولم يتوقف الدارس للأسف عند صورة الكتابة فى قصيدة الأطلال على نحو خاص مع أنه كان معنيًا بالتقاليد الفنية لقصيدة الأطلال. والملاحظ ، من ناحية أخرى، أن المقالات عن ذى الرمة

بالعربية قليلة جداً مقارنة بالمقالات عنه باللغات الأخرى. انظر أخيراً مقالة بعنوان «روعة الاقتراب من شعر ذى الرمة»، لتامر سلوم سلوم، فى آفاق الثقافة والتراث ، السنة الثالثة، العدد العاشر، ربيع الثانى ١٤١٦ هـ = سبتمبر (أيلول) ١٩٩٥، ص٦-١٣ . والمقالة تركز على صوتيات شعر ذى الرمة، ولكنها تكشف ، كما هو واضح من عنوانها كذلك، عن الإحساس بأهمية الشاعر وضرورة الاقتراب من شعره؛ «وكأن هذا التشكيل الصوتى يوضح أعماق شعر ذى الرمة ويفصح عن مشكلته الأساسية. مشكلة الحيرة التى يرمز إليها باقتران الارتكاز – فى القافية– بمقاطع طويلة وبأصوات مجهورة خاصة ». (ص١٢) .

١٣٥- انظر سلمى الخضراء الجيوسى:

Salma K. Jayyusi, "Umayyad Poetry", in : The Cambridge History of Arabic Literature. Arabic Literature to the End of the Umayyad Period, ed . A. F.L. Beeston et al. ., Cambridge: Cambridge University Press, 1983 , pp. 387-432 .

وانظر المقالة نفسها ضمن مقالات المستشرقين، مختارات فى النقد الأدبى بالإنجليزية، اختارها وقدمّ لها حسن البنا عز الدين، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٨٩ ، ص١٢٩-١٧٤ . ويشير صالح أغا، المشار إليه أعلاه فى الهامش الأول، إلى الجيوسى واطلاعها على عمله وهى بسبيل إعداد مقالتها هذه، ويورد جزءاً من رسالة أرسلتها إليه فى ٥ حزيران ١٩٧٣ ، تعبر فيها عن إعجابها الشديد بعمله، وقد أخبرته فيما بعد أن إشارتها إلى أطروحته قد سقطت نتيجة خطأ تحريرى، انظر ذو الرمة: خلاصة التجربة الصحراوية، ص١١ ، وهامش (٢) من الصفحة نفسها. ويندرج عمل أغا ، وهو تلميذ إحسان عباس ، تحت التصنيف نفسه المشار إليه فى هامش ١٣٤ أعلاه ، وعنوان رسالته الأصلى كان (حياة الصحراء فى شعر ذى الرمة)، وقد راجع بنفسه كتاب خليف فى مجلة الأبحاث ، ١٩٧١، انظر كتاب أغا، ص٢٥٢ . وهو يشير إلى مقالة لإحسان عباس عن علاقة ذى الرمة بالمكان والزمان، ترجع إلى ١٩٥٠ ، انظر ص١٧٠ ، هامش ١، كما يشير إلى ثلاث مقالات عن ذى الرمة لأسامة سلمان اختيار عن «البعد المكانى فى صور ذى الرمة الفنية» فى مجلة التراث العربى فى ١٩٩٣، وأخريين لزهير عبد الباسط فتح الله فى جريدة النهار، ١٩٩٥، انظر ص٢٥٣ .

١٣٦- انظر الجيوسى، «الشعر الأموى»، ص٤٢٨ .

١٣٧- انظر الجيوسى، «الشعر الأموى»، ص٤٣٠ .

١٣٨- انظر الجيوسى، «الشعر الأموى»، ص٤٣٢ .

١٣٩- حسنة عبد السميع محمود، شعر ذى الرمة : تفسير فنى أسطورى ، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، ١٩٩٢، وانظر مقالتها، «الرمز الفنى والجمعى والأسطورى فى شعر ذى الرمة»، فصول

مج١٤ ، ع٢، صيف ١٩٩٥ ، ص٥٧-٨٣ .

١٤٠- محمود، شعر ذى الرمة، ص١٥ .

١٤١- ضيف، التطور والتجديد ، ص٢٥٠ ، وانظر ص٢٥٩ .

١٤٢- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسى للأدب، سلسلة علم النفس والحياة، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣، ص٩٤ .

١٤٣- الجيوسي، «الشعر الأموى»، ص٤٢٧ .

١٤٤- انظر إحسان عباس، فن الشعر ، ط٢، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٩، (ط١، ١٩٥٥). وقد أشار عباس إلى أهمية دراسة شعر ذى الرمة من منظور البعد النفسى اليونجى؛ إذ أشار إلى أن ذا الرمة «يستجمع فى [صوره] عالم البدائية القابع فى اللاوعى الجماعى»، (ص٢٢٠) كما أشار ، فى سياق كلامه عن بائية ذى الرمة، إلى أننا «لم نبحث كثيراً عن الدواعى النفسية فى هذا الاتجاه . فذلك يحتاج إلى دراسة شاملة لذى الرمة، فى حياته وشعره» (ص٢٢٥) .

١٤٥- عبدالله الطيب، شرح أربع قصائد لذى الرمة، ط١، مطبوعات جامعة الخرطوم ، قسم اللغة العربية (٢)، مطبعة مصر بالخرطوم، ١٩٥٨ .

١٤٦- نسيمة الغيث، الحركة البينية فى البائية الكبرى لذى الرمة: دراسة فنية، ط١، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٤ .

١٤٧- انظر مايكل سلس:

Michael A. Sells, trans. & intro.

- Desert Tracing , Six Classical Arabian Odes, Wesleyan University Press, Middletown , Connecticut, 1989 . pp. 70-76 .

- "Guises of the Ghul : Dissembling Simile and Semantic Overflow in the Clssical Arabic Nasib , "in S.P. Stetkevych (ed.), Reorientation /Arabic and Persian Poetry , Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994, pp. 130-164 .

١٤٨- انظر ياروسلاف ستيتكيفيتش :

Jaroslav Stetkevych.

- " Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomen - clature in Early Arabic Poetry". Journal of Near Eastern Studies 45 , no 2 (Apr. 1986): 89-124 .

- The Zephyrs of Najd : The Poetics of Nostalgiain the Classical Arabic Nasib, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1993 .

وقد ترجمت حسنة عبد السميع (محمود) المقالة الأولى بعنوان : «الاسم والنعت: لغة الاصطلاح في تسميات الحيوان ورموزه في الشعر العربي القديم»، في : فصول ، مجلة النقد الأدبي، مج١٤، ع٢ ، صيف ١٩٩٥ ، ص١٧٤-٢٠٣، مع بعض الأخطاء في كتابة تاريخ المقالة، انظر ص١٧٤ . وانظر مراجعة لكتاب صبا نجد لحسن البنا عز الدين، الفيصل، العدد ٢٦٠ ، صفر ١٤١٩هـ- يونيو ١٩٩٨ ، ص٩٢-٩٤ .

١٤٩- انظر صبري ، ذو الرمة ، ص٣ ، إذ يذكر في مقدمته أنه اعترض على أديب معجب بذي الرمة قابله المؤلف فسأله عن رأيه فيه. ولم يعجب المؤلف برأي هذا الأديب المعجب لبعده «عن الفن الصحيح، الفن الجميل وعلاقته بالشعر». وربما يمكن تلخيص منهج صبري في دراسته للشعر القديم في البحث والكشف عن أهم أبعاد الفن في رأيه وهما علاقة الشاعر بتراثه من جهة وصلته بالشعر «الإفرنجي الحديث» من جهة أخرى. انظر الصفحة نفسها، وانظر ص٤٣ إذ يقول : «فالفنان الموهوب هو الذي «يستخرج» الشعر من الطبيعة وتفاعلاتها الكونية وليس الذي «يصف» الطبيعة كما هي. وانظر الشيء نفسه في تصدير صبري كتابه الأول في السلسلة (الشوامخ) عن امرىء القيس ، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٤، ص٣ . ولاشك أن هذا البعد الإنساني «العالمي» في شعر ذي الرمة قد لفت انتباه معظم المحدثين ممن كتب عن الشاعر بعد صبري، وإن لم يحاول أحد منهم إعطاء هذا البعد سمته «المقارنة» عمليًا ، كما حاول صبري أن يفعل .

١٥٠- انظر صبري ، ذو الرمة ، ص٥٣ . كذلك يشير المؤلف (ص٤٤ ، وص٥٢) إلى سبق ذي الرمة شعراء إلى «دقائق» فنية من وحي الطبيعة .

١٥١- صبري ، ذو الرمة، ص١٤ .

١٥٢- صبري ، ذو الرمة ، ص٤٢ ، وانظر ص٥٤ كذلك ، وص٥٧ .

١٥٣- انظر صبري ، ذو الرمة ، ص١٤ ، إذ يشير إلى (بول جيجو Paul Guigou [ولعله يقصد بول جوجان ١٨٤٨-١٩٠٣ ، وهو رسام فرنسي ، بدأ حياته الفنية انطباعيًا ثم آثر البساطة في الشكل]، «الذي انقطع طول حياته لتصوير أرض منطقة فوكليز بصخورها ووهادها ورباها ووديانها وجبالها وهضابها».

١٥٤- يشير صبري هنا (ص١٥، وص٣١، وص٥٣) إلى رسامين مثل بول بوتير [لعله يقصد Pieter lastman (١٦٣٣-١٦٨٥) وهو أستاذ رامبرانت] وإلى أطربورخ [لعل يقصد Gerard Ter Borch the Younger (١٦١٧-١٦٨١)، وهو رسام هولندي مشهور برسم المناظر الداخلية في البيئة الهولندية].

١٥٥- صبري ، ذو الرمة ، ص٢١-٢٢ نلاحظ هنا أن إحسان عباس قال (ص٢٢٠) شيئًا يتصل بصعوبة دراسة قصيدة كاملة لذي الرمة لطولها، «ولأن القصيدة عنده مجموعة من الصور قد تحقق الصور

الواحدة منها مهمة الصور مجتمعه ، وفى هذا شيء من التجوز إلى حدٍّ ما ، ...» هذا مع اعتراف صبرى (ص٢٩) بأن الجزء «التقليدى» من شعره قد أثقل قصائده ، يعنى الإسراف فى وصف الإبل مما قد يتجافى مع ذوق العصر ، وإن كنا نعجب «بالكثير من شعره فى وصف النوق» على حد تعبير المؤلف (ص٣٢) .

١٥٦- صبرى ، ذو الرمة ، ص٣٠ . وانظر ص٧١ ، وص٧٢ . ولكن المؤلف قد ينجو من هذا المزلق المرآوى بتصور الأمر فى أفق إنسانى أرحب ، يقول مثلاً (ص٩٣) : «وكانت عاطفة العرب الحيوانية» عاطفة «إنسانية» سامية لأنها عاطفة مساواة فى الحب والحنان لايكتفى مثلاً بأن يشبه المرأة بالبقرة أو الظبية بل قد يشبه البقرة أو الظبية بالحسناء أو الكاعب».

١٥٧- صبرى، ذو الرمة ، ص٤٠ . وانظر ص٤٤ ، إذ يقول : «وقد وصف ذو الرمة الفلاة وحرباءها وصف مصور ملهم». وينقل صبرى (ص٤٦-٤٧) عن حياة الحيوان للدميرى ما قاله الإمام القزوينى فى كتابه عجائب المخلوقات عن الحرباء ، وينقل كذلك (ص٤٧) عن الجوهرى كلامه عن الحرباء حتى يصل إلى قوله : «وهو أبداً يطلب الشمس،...، حتى أن طائفة من المتكلمين عن طبائع الحيوان يقولون إنه مجوسى».

١٥٨- صبرى ، ذو الرمة ، ص٥٧ .

١٥٩- صبرى، ذو الرمة، ص٦٥ ، إذ يقارن ذا الرمة بامرىء القيس فى سياق الأماكن (الأطلال) وذكرها فى قصائدهما «وقد تكلمنا فى دراستنا للملك الضليل عن أهمية ذكر الأماكن وتحديدها فى الشعر العربى ولعل ذا الرمة كان أصدق شاعر ذكرها بعد امرىء القيس».

١٦٠- انظر صبرى ، ذو الرمة ، ص٩٤ ، وانظر ص٩٦ ، إذ يقول : «وجملة القول إن ذا الرمة تغلغل فى صميم الطبيعة بقوة السليقة والفطرة الفنية العجيبة، وقضى العمر بين رمال الدهناء باكيًا وشاديًا، وانقطع لفنه وحبه انقطاع الناسك لعبادته فأخرج لنا أعذب الألحان وأنضر الألوان فى وقت كان الشعراء فيه يهجون ويمدحون طلبًا للجاه والمال عند الولاة، وكانت الثورات والفتن تنتاب القبائل والأحزاب». وعلينا أن نلاحظ هنا أن كلام صبرى لاحظه معظم من كتب عن ذى الرمة بعد صبرى، ولم يُشِرْ معظمهم إلى عمله. ولعلنا نعطى مثلاً واضحًا من استخدام هذه «المفردات» فى وصف شعر ذى الرمة، أو وصف الانطباع الذى يتركه فى نفس قارئه ؛ قال يوسف خليف : «وكأننا فى حلم لذيذ ممتع لانريد أن نصحو منه». (ص٢٥١) ، وسوف يشير المؤلف (ص٣٣١-٣٣٢) كذلك إلى الأحلام الواهمة التى راح الشاعر يسجلها فى شعره فى براعة وإبداع . وهى أحلام كانت تصدر عن إحساس بوحدة الطبيعة ، ونظرة شاملة تربط بين أطرافها المتباعدة ، وتضمها فى ذلك المزاج الطريف الذى تبدو فيه الصحراء كالبحر». وانظر كذلك ص٣٤٠ . وهو يصف الموقف من شعر ذى الرمة فى العبارة التالية (ص٢٥١) : «ففى شعر ذى الرمة سحر خفى ليس اليسير أن نتبينه ، وإن كنا نحسه فى أعماقنا قويًا نفاذًا ، وكأنه سرٌّ من أسرار الصحراء التى يموج فيها عالمها الغامض المجهول».

١٦١- انظر هامش رقم ١٤٥ أعلاه .

١٦٢- الطيب، شرح أربع قصائد، ص: م ج - م د من المقدمة.

١٦٣- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص:ل ط من المقدمة .

١٦٤- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص: ن د - نه من المقدمة.

١٦٥- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص : ك ج من المقدمة .

١٦٦- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص: ن هـ من القدمة .

١٦٧- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص: ن و من المقدمة.

١٦٨- الطيب، شرح أربع قصائد ، ص: ن ط من المقدمة .

١٦٩- الطيب ، شرح أربع قصائد، ص: س هـ- س و من المقدمة.

١٧٠- إحسان عباس ، فن الشعر ، ص٢٢٥ . وانظر الهامش السابق.

١٧١- الطيب ، شرح أربع قصائد ، ص: س د - سه من المقدمة.

١٧٢- انظر هامش رقم ١٤٢ أعلاه ، وتقع الفقرة التى خصصها المؤلف لذى الرمة فى ٩٢-٩٦ .

١٧٣- انظر اسماعيل ، التفسير النفسى، ص٩٢ .

١٧٤- إسماعيل ، التفسير النفسى، ص٩٤ .

١٧٥- إسماعيل ، التفسير النفسى، ص٩٥-٩٦ .

١٧٦- انظر ماريان ريجان وكتابها فى هامش ٧ أعلاه.

١٧٧- انظر دراسة عبد القادر القط بعض شعر ذى الرمة فى سياق كتابه فى الشعر الإسلامى والأموى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٧٩ ، صفحات مختلفة . وانظر رسالة ماجستير لـ: محمد السيد سليمان العبد، مستويات التحليل اللغوى فى شعر ذى الرمة (شعر الطبيعة) ، فى مجلدين ، جامعة عين شمس، كلية الألسن ، ١٩٨٠ ، وهى دراسة «تبحث ... فى مستويات التحليل اللغوى فى شعر ذى الرمة (١١٧هـ- ٧٣٠م) بالاقتصار على مستوى التحليل الدلالى وعمل معجم لغوى ودراسة لهذا المعجم ». (ص أ من المقدمة) وقد توصل الباحث إلى نتائج وملاحظات مهمة للغاية فى درس شعر ذى الرمة وبخاصة فيما يتصل بتغير مجال الاستعمال من مجال الإنسان إلى الجماد والعكس (ص٧٠١)، كما لاحظ عدم وجود تأثير للحياة الحضارية التى اتصل بها الشاعر فى البصرة والكوفة وخراسان فى استعاراته . كذلك لم يجد للحياة الدينية الإسلامية تأثيراً فى بناء الاستعارة إلا فى بعض الصور الخاصة بالحرباء، وذكره طائفة من الألفاظ الإسلامية مثل المسجد فى صورة الأطلال . وأخيراً يلاحظ العبد أن ذا الرمة أتى باستعارات نادرة

عند معاصريه والسابقين عليه، وأنه يكاد ينفرد بتحويل مجال الدلالة وتسمية الشيء بغير اسمه الذي عرف به (انظر ص٧١-١٠٧) .

١٧٨- ثمة مقالة لأري سكيبرز بعنوان : «وصف الحيوان في قصيدتين لذي الرمة : بعض الملاحظات»:
Aric Schippers , "Animal Descriptions in Two QASIDAHS by Dhu 1- Rummah: Some Remarks ", JAL. XXIII (1992), Part 3, Nov. E. J. Brill, pp. 191-207 .

وهي حقًا عبارة بعض الملاحظات عن وصف الحيوان في قصيدتين لذي الرمة. والمقصود بالقصيدتين البائية المشهورة والأخرى قصيدته في هجاء بني امرىء القيس، وهي لامية أولها: «دنا البينُ من ميَّ فَرُدَّتْ جمَالُهَا» ، وهي في تسعين بيتًا. ويستغرق ترجمة القصيدة الأولى وأكثر من ثلث الأخرى معظم المقالة. وينضم هذا الكاتب إلى سابقيه الذين أبدوا بعض الملاحظات الجيدة عن بعض شعر ذي الرمة ولكن في إطار من الإعجاب والعجز عن تفسيرات الإعجاب أو الشك في قيمة هذا الشعر في الوقت نفسه، على نحو ما نرى في تعليقه على القصيدة البائية. [وهو لايستبعد (انظر هـ٤٨) إمكانية وجود تقليد نصي معيب؛ أي وصول النص ناقصًا إلينا!!] إذ يشير إلى تركيز الشاعر على الصحراء وعالم الحيوان بها . إن هذه القصيدة بمثابة القفاز الذي ألقى به ذو الرمة تحديًا في وجه التطورات التي أدخلها معاصروه والميول التي شغفوا بها، بحيث قصد إلى أن تكون قصيدته عملاً دالاً على القوة والعبقرية ، واستحضاراً عنيداً للتراث الأدبي مُدْرَكًا من خلال عقل فردي خالص . وعلى نحو يدعو إلى السخرية ، فإن القصيدة التي تقوم بوصفها تتويجًا لذلك المعنى تنعاه كذلك (ص٢٠٣) (!!) ويلاحظ سكيبرز أن الجمع بين حيوانات ثلاثة في قصيدة واحدة يُعَدُّ تجديداً متميزٌ بالنسبة إلى شعر ما قبل الإسلام والشعر الإسلامي المُبكر، بالإضافة إلى الطول المخصص لأوصاف هذه الحيوانات ، وكذلك في الحالات التي توجد فيها مقارنات تشير إلى الشيء نفسه، وتتبع إحداها الأخرى مباشرة (ص٢٠٦) وأخيراً يرى الكاتب أن «اختلاف ذي الرمة عن أسلافه الشعراء يظل ، مع ذلك، أكثر وضوحًا في نسيبه، الذي هو الدعامة الأساسية الأخرى في مجمل أعماله»(٢٠٧). أما الربط بين النسيب ووصف الحيوان في شعر ذي الرمة أو في هاتين القصيدتين فلايبدو أمراً مهمًا لصاحب المقالة سوى ملاحظته (ص١٩٧) عن طيف الخيال، وهو من موضوعات النسيب ، من حيث يقود رحيل الطيف إلى وصف الناقة. ويرى الكاتب أن هذا الأمر يعد انتقالاً طريفًا وجسوراً جداً، وملمحًا أسلوبيًا خاصًا بذي الرمة ، مفارقًا للنمط البنيوي التقليدي للقصيدة (!) وهو يرى ذلك بالنظر إلى القصيدة الثانية (ص٢٠٣) من خلال المنطق الداخلي لطيف الخيال وظيفيًا. وفيما عدا ذلك، يرى الكاتب في نسيب القصيدة الثانية قطعة من أنجح قطع النسيب لدى ذي الرمة ، حيث يوظف الشاعر معجمًا بسيطًا ، يضمه إلى تحليل «علمي» [التنصيص من عند الكاتب نفسه !!] للداء الذي يسببه الإحباط الذي تخلفه عاطفة غير مشبعة: إذ تظهر ذكرى ميٌ باستمرار، في الوقت الذي يسري الفتور في عظامه ، ويتكرر اسم المحبوبة ليظهر الشاعر لنا ولعه بها (ص٢٠٣) [!!] .

١٧٩- انظر هامش رقم ١٤٦ أعلاه .

١٨٠- الغيث . الحركة البينية، ص٦٢ .

١٨١- الغيث ، الحركة البينية ، ص١٥٥ .

١٨٢- الغيث، الحركة البينية ، ص٥١ ، وانظر ص٤٩ .

١٨٣- الغيث، الحركة البينية، ص٤٣ .

١٨٤- السيد إبراهيم محمد ، «الطابع الميتافيزيقى لشعر ذى الرمة» ، بحث مقبول للنشر ١٩٨٨، نشر ١٩٩٨ (أنظر البيليوجرافيا) .

١٨٥- محمد «الطابع الميتافيزيقى»، ص١ .

١٨٦- محمد «الطابع الميتافيزيقى»، ص٤ .

١٨٧- محمد، «الطابع الميتافيزيقى» ، ص١٢ .

١٨٨- محمد، «الطابع الميتافيزيقى»، ص١٢-١٦ .

١٨٩- محمد، «الطابع الميتافيزيقى» ، ص١٨ .

١٩٠- انظر لطفى عبد البديع ، الشعر واللغة، (ط١ ، ١٩٧٠)، مكتبة لبنان ناشرون ، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان ، ١٩٩٧، ص٣٥-٤٠ .

١٩١- انظر هامش رقم ١٤٧ أعلاه. وقد قدّم لترجمته بمقدمة عن الشاعر وشعره وقصيدته بالنظر إلى الشعر الجاهلى. فعلى سبيل المثال تظهر كلمتا تمثل «الهوى والحب» على نحو يفوق ظهورها فى الشعر المبكر؛ أى الجاهلى. ويصاحب هذا التعبير المباشر فى التركيب والمعجم الشعرى. فنجد أن الفعل «كاد» يظهر فى لحظات التكثيف العاطفى (ص٧٦) .

١٩٢- سلس، أثر الصحراء، ص٦٨-٦٩ .

١٩٣- سلس، «أقنعة الغول» [انظر هامش رقم ١٤٧ أعلاه] ص١٥٧ . وهو يقول هنا: إنما نجده فى هذه الأبيات يمكن تسميته وصفًا للمحبوبة بالمعنى التقليدى الخالص فحسب أما ما نراه حقًا يحدث فى القصيدة فهو تحول المحبوبة إلى أن تكون الجنة الرعوية، أو تحولها، فى هذه الحالة ، إلى أن تكون الواحة .

١٩٤- انظر محمود محمد شاكر، «شاعر الحب والفلوات: ذو الرمة»، المقتطف، فى ثلاث حلقات، مج١٠٢ ومج١٠٣ ، فبراير ، ص١٢٥-١٣٠ ومارس ، ص٢٤٤-٢٥١ ويونيو ، ص٤١-٤٧ . والمقالة عبارة عن تأمل فى شعر ذى الرمة وحياته فى شكل روائى ، مع ملاحظات جيدة وعميقة فى شعر الشاعر.

١٩٥- شاكر، «شاعر الحب والفلوات»(٢)، ص٢٥٠ .

١٩٦- انظر أطروحة عبد الجبار يوسف المطلبي وهي غير منشورة ، وموجودة في مكتبة مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية S.O.A.S. بلندن تحت رقم ٣٣٨ على ١٤٤٢١٧ :

Abdul Jabbar Yusuf Al Muttalibi . A Critical Study of the Poetry of Dhu`r -Rumma Ph.D. Thesis. University of London 1960 .

١٩٧- انظر المطلبي، دراسة نقدية لشعر ذي الرمة ، ص١١١ ، هـ١ ، وهـ٢ ، مشيراً إلى تاريخ الشعر العربي للبهبيتي، ص١٩٠ .

١٩٨- انظر المطلبي، دراسة نقدية لشعر ذي الرمة، ص٢٦٣ ، مشيراً إلى الفصل التاسع من نظرية الأدب لأوستن ووبلك . ويقع الفصل السادس من عمل المطلبي في صفحات ٢٣٦ - ٢٧٨ . وانظر إشارته إلى صبري في ص٢٧٣ ، وص٩٥-٩٦، وص٢١-٢٢ .

١٩٩- انظر المطلبي ، دراسة نقدية لشعر ذي الرمة ، ص٢٧٢، مشيراً إلى شعر الطبيعة لنوفل ، ١٩٤٥، ص٢١-٢٢، وص١٥١-١٥٢ . ومن الشيق هنا أن المطلبي استخدم وصف الهمذاني لذي الرمة في نهاية المقامة الغيلانية في تصوير وضع ذي الرمة في عصره، انظر ص٢٧٧-٢٧٨ .

٢٠٠- انظر هامش رقم ١٤٨ أعلاه.

٢٠١- انظر كذلك هامش رقم ١٤٨ أعلاه. ويعطي المؤلف الفصل الثاني عنوانًا هو : «النسيب: من الدموع القديمة إلى الحج الروحي» (ص٥٠-١٠٢) وهو يعني به أنه «سرعان ما يبدأ الشعراء بعد حسان بن ثابت في استخدام إشارات إلى العصر الجديد والثقافة الإسلامية الجديدة في نسيبهم الذي كان لايزال بدويًا إلى حد كبير جداً»، (ص٦٣) مشيراً إلى أبيات ذي الرمة في الدعوة لصاحبيه بالجنة، وصحبة الرسول في يوم القيامة، أو يشير إلى الأطلال بوصفها أطلال مسجد وقد استرعت هذه الأبيات انتباه شوقي ضيف ومن جاء بعده كذلك .

٢٠٢- ستيتكيفيتش ، صبا نجد ، ص٧٤-٧٩ .

٢٠٣- ستيتكيفيتش ، صبا نجد ، ص٧٤ . وربما نظرنا في السياق نفسه إلى مقالة لجون سيبولد Seybold. J، في : س . ستيتكيفيتش ، محررة ؛ انظر :

Suzanne P. Stetkevych (ed.), Reorientations/ Arabic and Persian Poetry , Indiana University Perss, 1994 , pp. 180-89 .

حيث يربط بين الطيف والأطلال بوصفهما تمثيلاً استعاريًا أسطوريًا لاستقبال الشاعر الوحي في «خلوته الشعرية»، بذكر المحبوبة ، مستشهداً بكلام لذي الرمة (ص١٨٨) .

٢٠٤- انظر :

Irena R. Makaryk (General Editor and Compiler), Encyclopedia of Contemporary Literary Theory Approaches, Scholars, Terms. University of Toronto Press, Reprinted ed. 1995 , p. 595 .

وانظر كتابى بلوم التاليين :

Harold Bloom 1-A Map of Misreading . Oxford University Press, 1975 , [USA, last digit ; 10987], pp. 83-105 .

2- The Anxiety of Influence . A Theory of Poetry. 2 nd. Edition , Oxford University Press, 1997 , pp. 19-45 .

وقد ظهرت مؤخراً ترجمة عربية لكتاب بلوم لعابد إسماعيل بعنوان قلق التأثير : نظرية فى الشعر، ط١، عن دار الكنوز الأدبية، بيروت ، لبنان، ١٩٩٨ . والجدير بالذكر هنا أن نظرية بلوم يمكن أن تتراسل مع إشارات فى النظرية العربية القديمة حول علاقة الشعراء بعضهم ببعض. وقد عرضنا لبعض هذه الإشارات ضمنيًا أعلاه، ولكن يمكن الإشارة أخيراً إلى أحد معانى مادة «المعارضة» فى العربية، يمكن تصوره فى بعض جوانب المعارضة الشعرية : إذ يحمل معنى «جنسيا» يمكن تأويله مجازاً فى الشعر وبخاصة عندما يكون هذا المعنى نتاجًا للعلاقة المتوترة بين الشاعر السابق والشاعر اللاحق، ويصبح نتاج هذه العلاقة «سفاحًا» ؛ انظر حسن البنا عز الدين ، «المعارضات الشعرية بين التقليد والتناص»، علامات فى النقد، الجزء ٢٠ ، مج٢ ، صفر ١٤١٧ هـ/ يونيو ١٩٩٦ م، ص٨٤-١٠٧ ، وقد أشرت فى أثناء مناقشة هذه النقطة إلى مصطلح «قلق التأثير» عند بلوم، انظر ص٨٧ بخاصة.

ببليوجرافيا بالأعمال التى كتبت .
عن ذى الرمة وشعره منذ ١٨٧٤

أورد هنا الأعمال التى راجعتها عن ذى الرمة فى أثناء إعدادى لهذه الورقة، وقد أثبتُّها على أساس سنة الكتابة وليس النشر، مع ذكر الأخيرة كذلك. وهناك بعض الأعمال التى لم أطلع عليها بنفسى وهذه سوف أميزها بـ (*) . وبالطبع ثمة أعمال ذكرت ذا الرمة، أشرت إلى بعضها فى هوامش الورقة الأصلية، ولم أر داعيًا لذكرها هنا لأهميتها الثانوية ، كما أننى لم أذكر بعض الأعمال بالفرنسية، وهى قليلة للغاية ، وبعض طبعات ديوانه بالعربية. أما بقية المصادر والمراجع التى رجعت إليها فقد ذكرتها كاملة فى الهوامش ولم أر ضرورة لعمل قائمة خاصة بها أو إدخالها فى هذه الببليوجرافيا.

١٨٧٤

1- Rvdofvs Smend, De Dsv r'Rumma Poeta Arabico et Car- ما بال عينك منها الماء ينسكب mine EivsDissertatio Inavgvralis . Booae, Formis Caroli Georgi . Anni MDCCCLXXIV.

١٩١٠-١٩١١

٢- كارل نالينو، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، نص المحاضرات التى ألقاها بالجامعة المصرية فى سنة ١٩١٠-١٩١١، تقديم طه حسين، ط٢ ، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠، [ط١ ١٩٥٤] .

١٩١٣

3- Encyclopedia de L'Islam . "DHU '1- RUMMA", Tome I, Leyde: E. J. Brill et paris: Alphons Picard, 1913 , pp. 990-91 .

١٩١٩

4- Carlile H.H. Macartney (ed.), The Diwan of Ghailan ibn 'Uqbah Known as Dhu'rrummah , Cambridge at the University Press, 1919 .

١٩٢١

5- The . Noldeke , "Dhurrummah", in Zeitschrift fur Assyriologie, 33/1921/169-197 .

6- Arthur T. Upson "The Diwan of Dhu'r-Rummah", MW II (1921) .

١٩٢٢

7- Carlile H. H. Macartney ,"A Short Account of Dhu'r Rummah" , in عجب نامه A Volume

of Oriental Studies Presented to Edward G. Browne..., On His 60 th Birthday, Febraury 1922), edited by T.W. Arnold and Reynold A. Nicholson, Cambridge, At the University Press, 1922 ,[pp. 293-303], p. 303 .

١٩٣٣

٨- محمد المكى بن الحسين ، «لغويات : تحقيقات عن بيتين من شعر ذى الرمة»، الهداية الإسلامية، ع٤، رمضان ١٣٥١هـ، ١٩٣٣ ، ص١٩٠-١٩٤ .

١٩٣٥

٩- أحمد الاسكندرى ، «ذو الرمة» ، صحيفة دار العلوم، ع٤، محرم ١٣٥٤، إبريل ١٩٣٥، ص١٠-١٨ .

١٩٤٠

١٠- محمد الطاهر بن عاشور ، «قراطيس من نقد الشعر (٤)»، الهداية الإسلامية، ع٥، ذى القعدة ، ١٣٥٩ ، ديسمبر ١٩٤٠، ص١٠٧-١٠٩ *.

١٩٤٣

١١- محمود محمد شاكر، «شاعر الحب والفلوات : ذو الرمة»، المقتطف ، فى ٣ حلقات، مج١٠٢ ، ١٠٣ ، فبراير، مارس ، يونيو ١٩٤٣، ص١٢٥-١٣٠ ، ٢٤٤-٢٥١ ، ٤١-٤٧ .

١٩٤٦

١٢- محمد صبرى، ذو الرمة : درس وتحليل، الشوامخ ٣ ، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة ١٩٤٦ .

١٩٥٠

١٣- إحسان عباس، «الزمن والمسافة فى شعر ذى الرمة»، مجلة الثقافة، السنة الثانية عشرة، مج١ ، ع٥٨٨، ٣ من إبريل ١٩٥٠ *.

١٩٥٢

١٤- شوقى ضيف، التطور والتجديد فى الشعر الأموى، ط٧، دار المعارف بمصر،١٩٨١، [ط١،١٩٥٢].

١٩٥٥

١٥- إحسان عباس ، فن الشعر، ط٢، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٩، [ط١، ١٩٥٥] .

١٩٥٨

١٦- عبدالله الطيب، شرح أربع قصائد لذى الرمة، ط١ ، مطبوعات جامعة الخرطوم، قسم اللغة العربية (٢) ، مطبعة مصر بالخرطوم، ١٩٥٨ .

١٩٦٠

17- Abdul Jabbar Yusuf Al Muttalibi . A Critical Study of the Poetry of Dhu'r Rumma. Ph.D. Thesis S.O.A.S., ff, iv, pp. 292 , University of London, London 1960 .

١٩٦٥

18- R. Blachere, "DHU 'L-Rumma", in The Encyclopedia of Islam, New Edition, Vol . II, Leiden E. J. Brill & London, Luzac & Co., 1965 , (pp. 245-246) .

١٩٦٣

١٩- عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب، سلسلة علم النفس والحياة ، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣ .

١٩٦٤

٢٠- محمد عبد المنعم خاطر، ذو الرمة غيلان بن عقبة، مكتبة سماح: طنطا، ومطبعة المصرى: الإسكندرية د. ت، وهي دراسة قديمة بدأها صاحبها أوائل الستينيات . وقد نشر المؤلف مقالة بالعنوان نفسه في مجلة الفيصل، ع١٦، أيلول - تشرين ثان ١٩٧٨، ص١٠٣-١٢٧ *.

١٩٦٧

21- Nabia Abbott, Studies in Arabic Literary Papyri , III, Language and Literature , The University of Chicago, Oriental Institute Publications. Volume LXXVII, The University of Chicago Press, Chicago and London , 1967 , pp. 170-171 .

١٩٦٨

٢٢- يوسف خليف، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠، [المقدمة بتاريخ ١٩٦٨].

١٩٦٩

٢٣- طراد الكبيسي [ترجم عن سزكين «طالب القبيس» «تصحيفا»] ، ذو الرمة : دراسة ونقد، بغداد، ١٩٦٩ .

٢٤- طالع سعد الحارثي، «أثر الإسلام في شعر ذي الرمة»، المنهل ، ع٧ ، رجب ١٣٨٩ هـ، ١٩٦٩م، ص١٠١١-١٠١٤ *.

١٩٧٠

٢٥- كيلانى حسن سند ، ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٣، [والمقدمة مؤرخه بعام ١٩٧٠] .

٢٦- صالح سعيد أغا، ذو الرمة : خلاصة التجربة الصحراوية، ط١، دار العلم للملايين، فبراير (شباط) ١٩٩٨، وأصل الكتاب رسالة جامعية كتبها المؤلف فى ١٩٧٠ .

٢٧- لطفى عبد البديع ، الشعر واللغة (ط١، ١٩٧٠) مكتبة لبنان ناشرون ، والشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان ، ١٩٩٧، ويحلل فيه قصيدة لامية لذى الرمة، انظر ص٣٥-٤٠ .

١٩٧١

٢٨- صالح سعيد أغا ، «مراجعة لكتاب يوسف خليف»، مجلة الأبحاث ، السنة ٢٢ (كانون أول ١٩٦٩) الأجزاء ٣ و٤ ، الصادرة عام ١٩٧١، ص١٠٦-١١٤ .

١٩٧٢

٢٩- محمد الكومى ، ذو الرمة حياته وشعره ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية، ١٩٨١، والكتاب رسالة جامعية ترجع إلى ١٩٧٢ .

١٩٧٢-١٩٧٣

٣٠- ديوان ذى الرمة، شرح أبى نصر أحمد بن حاتم الباهلى، رواية الإمام أبى العباس ثعلب، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبو صالح ، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة، بيروت، ط١ فى ٣ مج، ١٩٧٢-١٩٧٣ .

١٩٧٣

٣١- محمد تاج الدين الدلتونى ، «ذو الرمة» ، مجلة كلية اللغة العربية، جامعة الإمام ، السعودية ، ع٣، ١٣٩٣هـ، ١٩٧٣م، ص١٥٨-١٧٠ *.

١٩٧٥

٣٢- محمد بن عبدالله الحمدان، «ملاحظات حول ديوان ذى الرمة والشعر الشعبى »، العرب [السعودية]، ع١١- ١٢، جمادى الثانى، ١٣٩٥هـ، يونيو ١٩٧٥، ص٩٢٨-٩٣٤ *.

١٩٧٦

٣٣- بيان الصفدى، «ذو الرمة يكتب على الرمل»، الموقف الأدبى، ع٦٣ ، يوليو ١٩٧٦، ص١١٣-١٢٢ *.

١٩٧٧

٣٤- على غريب بهيج، «ذو الرمة «شاعر الطبيعة وعاشق الصحراء»، الجديد [مصر] ، ع٣، سبتمبر ١٩٧٧ ، ص١٩-٢١ *.

١٩٧٨

٣٥- يوسف اليوسف ، «دراسة فى الحب المقموع : ذو الرمة»، الموقف الأدبى ، ع٩٠، أكتوبر ١٩٧٨، ص٥٨-٦٩ *.

١٩٨٠

٣٦- محمد السيد سليمان العبد، مستويات التحليل اللغوى فى شعر ذى الرمة (شعر الطبيعة) ، رسالة ماجستير غير منشورة، فى مجلدين ، جامعة عين شمس ، كلية الألسن، ١٩٨٠ .

٣٧- أحمد إبراهيم الغزاوى، «جلباب العروس» ، المنهل ، ع٦، رجب ١٣٨٩هـ، أكتوبر- نوفمبر ١٩٨٠م. ص٦٥٠ *.

١٩٨١

٣٨- أحمد إبراهيم الغزاوى ، «من لغة الإبل» المنهل ، ع٣ ربيع الأول ١٤٠١هـ، فبراير ١٩٨١م، ص١٧٤ *.

١٩٨٢

٣٩- يحيى عبدالله المعلمى، «ذو الرمة الشاعر الظريف العفيف»، الفيصل ، ع٥٧، ربيع الأول ١٤٠٢هـ، ديسمبر ١٩٨١- يناير ١٩٨٢، ص١٣١-١٣٨ *.

٤٠- شفيق أحمد خلاف، «من رسائل الأدباء إلى مؤلف ذى الرمة»، الثقافة [مصر] ع١٠٣، إبريل ١٩٨٢ ، ١١٧-١١٨ *.

١٩٨٣

41- Salma K. Jayyusi, "Umayyad Poetry" , in : The Cambridge History of Arabic Literature. Arabic Literature to the End of the Umayyad Period, ed. A.F.L. Beeston et al ., Cambridge: Cambridge Universsity Press, Press, 1983, pp. 387-432 .

١٩٨٤

٤٢- حسن عباس نصر الله ، ذو الرمة شاعر الصحراء، مؤسسة الوفاء، بيروت ، ١٩٨٤ .

١٩٨٥

٤٣- أحمد بن محمد الحسن الصنويرى، شرح بائية ذى الرمة، تحقيق محمود مصطفى حلاوى، مؤسسة الرسالة، بيروت ، ١٩٨٥ .

١٩٨٦

44- Jaroslav Stetkevch . "Name and Epithet : The Philology and Semiotics of Animal Nomen- clature in Early Arabic Poetry". Journal of Near Eastern Studies 45, no . 2 (Apr. 1986): 89-124 .

وقد ترجمت حسنة عبد السميع (محمود) المقالة بعنوان : «الاسم والنعت: لغة الاصطلاح فى تسميات الحيوان ورموزه فى الشعر العربى القديم» ، فصول مجلة النقد الأدبى، مج١٤، ع٢، صيف ١٩٩٥، ص١٧٤-٢٠٣، مع بعض الأخطاء فى كتابة تاريخ المقالة .

١٩٨٧

٤٥- حسن قرون ، «ذو الرمة بين صيدح ومى»، الأزهر، ع٦، جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ، فبراير ١٩٨٧م، ص٨٢٦-٨٣٣ *.

١٩٨٨

٤٦- السيد إبراهيم محمد، «الطابع الميتافيزيقى لشعر ذى الرمة»، بحث مقبول للنشر فى ١٩٨٨، نشر فى كتاب للمؤلف بعنوان: نظرية القارىء وقضايا نقدية وأدبية، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة ١٩٩٨، ص٢٠١-٢٢٣ .

١٩٨٩

47- Michael A. Sells , trans. & Intro. Desert Tracing, Six Classical Arabian Odes. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1989 , pp. 70-76 .

١٩٩٠ أو ١٩٩١

٤٨- عهود عبد الواحد ، الصورة الفنية عند ذى الرمة، رسالة جامعية غير منشورة، كلية الآداب ، جامعة بغداد، ١٩٩٠ أو ١٩٩١ *.

١٩٩٢

٤٩- عبد الفتاح أحمد يوسف ، قصيدة الأطلال فى شعر ذى الرمة: دراسة وصفية مقارنة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق ، ١٩٩٢ .

٥٠- مصطفى حسين «ذو الرمة شاعر الحب والصحراء» ، عالم الكتب [السعودية]، ع١، رجب - شعبان ١٤١٢هـ، يناير- فبراير ١٩٩٢، ص٧٦-٨٠ *.

٥١- حسنة عبد السميع محمود، شعر ذي الرمة: تفسير فني أسطوري، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة عين شمس، ١٩٩٢, وانظر مقالتها (١٩٩٥) .

52- Ari Schippers, "Animal Descriptions in two QASIDAHS by Dhu l- Rummah : Some Remarks", JAL, XXIII (1992), Par 3, Nov . E. J. Brill, pp. 191-207 .

١٩٩٣

53- Jarslav Stetkevych . The Zephyrs of Najd : The Poetics of Nostalgia in the Classical Arabic Nasib , The University of Chicago Press, Chicago & London , 1993 .

٥٤- أسامة سلمان اختيار، «البعد المكاني في صور ذي الرمة الفنية»، مجلة التراث العربي، دمشق ، السنة ١٣، ع٥٢ ، صفر ١٤١٤هـ/ تموز ١٩٩٣، ص٤١-٦٥ *.

١٩٩٤

٥٥- حسن البنا عز الدين ، «وعي الكتابة وكتابة الوعي: ذو الرمة بين الشفوية والكتابية»، بحث مقبول للنشر ولم ينشر بعد لتطوير صاحبه بعض أفكاره عن شعر ذي الرمة، وتضمينها في بحث أطول بعنوان «تطور الوعي الكتابي في الشعر العربي القديم»، ينشر قريباً.

٥٦- علي نجيب عطوي، ذو الرمة شاعر الطبيعة والحب، ط١ ، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ١٩٩٤ .

٥٧- نسيمة الغيث ، الحركة البينية في البائية الكبرى لذي الرمة: دراسة فنية، ط١ ، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ١٩٩٤ .

58- Michael A. Sells, "Guises of the Ghul: Dissembling Simile and Semantic Overflow in the Classical Arabic Nasib ", in S. P. Stetkevych (ed.), Reorientation / Arabic and Persian Poetry , Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994 , pp. 130-164.

١٩٩٥

٥٩- حسنة محمود عبد السميع ، الرمز الفني والجمعي والأسطوري في شعر ذي الرمة»، فصول ، مج١٤، ع٢ ، صيف ١٩٩٥، ص٥٧-٨٣ .

٦٠- تامر سلوم سلوم «روعة الاقتراب من شعر ذي الرمة» ، آفاق الثقافة والتراث ، السنة الثالثة، ع١٠، ربيع الثاني ١٤١٦هـ= سبتمبر (أيلول) ١٩٩٥، ص٦-١٣ .

٦١- زهير عبد الباسط فتح الله، «ديوان ذي الرمة صدى لزمانه- من الطبقة الثانية في الشعراء» جريدة النهار البيروتية، الخميس ٢ من تشرين الثاني ، ١٩٩٥ *.

٦٢- زهير عبد الباسط فتح الله ، «ذو الرمة وقصائده في بيروت- امرؤ القيس الفاتحة وهو ختام»، جريدة النهار البيروتية، الجمعة ٣ من تشرين الثاني، ١٩٩٥ *.

١٩٩؟

٦٣- ؟؟؟ السامرائي ، شعر ذي الرمة: دراسة أسلوبية بلاغية، الجامعة المستنصرية ، بغداد ؟ ١٩٩ *.

١٩٩٧

٦٤- مصطفى محمد الفار ، «ذو الرمة شاعر الحب والصحراء»، المجلة الثقافية [الأردن] ، ع٤٠ ، ١٤١٧هـ، ١٩٩٧م، ص٢١١-٢١٦ *.

١٩٩٨

٦٥- أمل طاهر نصير، جامعة اليرموك ، «المكان في شعر ذي الرمة: مقدمة القصيدة نموذجًا، بحث مخطوط .

الفصل الثانى
وعى الكتابة وكتابة الوعى
ذو الرمة بين الشفاهية والكتابية

يظل ذو الرمة فى أخباره وشعره علامة متميزة فى أفق الشعر العربى القديم وذلك بالنظر إلى عملية التحول إلى العالم الكتابى الجديد. وإذا استعرضنا كتاب المنازل والديار لأسامة بن منقذ (٤٨٨-٥٨٤هـ) ، وهو كتاب فريد فى التراث الشعرى من حيث وعى صاحبه الشعرى والنقدى بطبيعة الإنشاء الشعرى حول موضوع الأطلال ، وجدنا أنه اختار لذى الرمة أربعة عشر موضعًا ، ذكر فيها الأطلال وفيها صورة الكتابة والخط، وهى أكبر نسبة فى الكتاب كله. ويلفت النظر أن نسبة ذكر أشعار لذى الرمة فى الكتاب، وهى خمس وعشرين مرة. بالمقارنة إلى نسبة ذكر أشعار للبحترى، هى ضعف هذا الرقم ، ومع ذلك لم يورد ابن منقذ للبحترى إلا بيتا واحدا، يحتوى على تشبيه تقليدى للأطلال بالكتابة؛ مما يتفق مع نسبة ورود هذا التشبيه فى شعر البحترى. فإذا كان البحترى يمضى فى شعره على «مذهب الأوائل» - على حد تعبير الآمدى، وإذا كانت هذه الصورة التقليدية لاتحتل مساحة أكبر من شعره بالمقارنة إلى شعر ذى الرمة، كان طبيعيًا أن نستنتج أن خصوصية موقف ذى الرمة هى التى دعت إلى بروز هذه الصورة لديه على هذا النحو الخاص، ويتأكد هذا الاستنتاج بالنظر إلى نسبة ورود هذه الصورة فى الشعر العربى القديم بعامة وشعر المعاصرين لذى الرمة بخاصة، وهو ما عرضنا له سابقا .

يعيد ذو الرمة فى بعض شعره إنتاج الصورة الجاهلية القديمة للأطلال مع الكتابة دون تغيير واضح وإن كنا نستطيع أن نلاحظ السياق الجديد الذى تذكر فيه هذه الصورة القديمة على نحو يعطيها عمقا، يتراسل مع تلك المرات التى يتضح فيها تحريف ذى الرمة للصورة القديمة فى ضوء المعطيات النفسية والحضارية الجديدة. وهكذا يمكن أن نرى الموضوع نفسه لدى ذى الرمة من خلال تجليين، يكشفان عن مراوحة أو «توزع» بين ماضٍ شفوى متحول عنه وحاضر كتابى متحول إليه .

وعلى الرغم من أن إشارات إلى الكتابة فى غير الأطلال وردت فى بعض شعر ذى الرمة فإنها لاتبدو لنا ذات قيمة خاصة. كذلك لم يذكر الشاعر الحروف أو صوتها إلا قليلاً جدا.

وبمقارنة هذه الإشارات بصورة الكتابة فى موتيف الأطلال لدى ذى الرمة ولدى غيره من الشعراء الذين ألممنا بذكرهم فى الفصل السابق. نرى أن شاعرنا تجاوز «الوعى» بالكتابة إلى «كتابة» وعيه بها إبداعيًا .

وأول ما نلاحظه فى صورة الكتابة فى شعر ذى الرمة أنه ليس حريصا على إثبات طبيعة إسلامية لهذه الكتابة *، بل يستخدم كلمات «قديمة» مثل «مهرق» وعبارات مثل «يهودية الأقلام». ويشارك ذا الرمة فى هذا شعراء آخرون مثل جميل بثينة وعمر بن أبى ربيعة والفرزدق . وثمة كلمة «مصحف» التى استخدمها ذو الرمة مرة واحدة : قال (ج٢، ص١٨١٦) :

أأنْ ترسَّمْتَ من خرقاء منزلـــــةً   كالوحى فى مُصْحَفٍ قد مَحَّ منشورِ

وهى كلمة تستدعى القرآن الكريم إلى الذهن، ولكن جريرا لديه صورة؛ يقول فيها (ص٢٣٥) :

قد غَيَّرَ الحىَّ بعد الحىِّ إقفــارُ   كأنَّهُ مُصْحَفٌ يتلـــوهُ أحبـــارُ

ومن الواضح أنه لا «أحبار» فى الإسلام، ويؤكد جرير هذا عدم قصده إلى «إسلامية» الصورة بذكره «أخا اليهود» الذى يخط كتابة بكاف ولام فى صورة أخرى (ص٥٩٧)، كما يذكر «قراطيس الرهبان» (ص٢٢١-٢٢٢)، والكتابة من «عهد موسى» (٢٩١) فالذى يجمع بين ذى الرمة وجرير هاهنا الإشارة إلى قدم الكتابة، وإن زاد جرير البعد الدينى للصورة وأن الكتابة معاصرة بالعربية برغم أن «مضمون» الكتابة ليس عربيًا إسلاميًا. ومهما يكن من أمر، يبدو كلا الشاعرين على مستوى شعرى عميق بصدد العملية نفسها؛ أى تأمل الأطلال بوصفها «مصحفًا» دارسًا منشوراً، يغمض على قارئه غموض الدين القديم، أو يتلوه عنه حبر من الأحبار فتكون غرابة لغته من غرابة التغيير الذى أصاب منزل خرقاء أو الذى لحق «بالحى بعد الحى».

---

* الطبيعة الدينية الهامشية للكتابة عند ذى الرمة واتساق ذلك مع الصورة الجاهلية والسبب هو أن الحاجات الحضارية (الدينية) / الروحية/ الجماعية الملحة قد وجدت حلولاً لها بعد الإسلام من خلال تأسيس الكتابة العربية والإجابات التى قدمها الإسلام. ولكن يبقى على مستوى الوعى الكتابى المتنامى بروز روح الفردية تلك الروح التى وجدت نفسها فى وضع حضارى ودينى بعينه فكان عليها أن تعانى مشكلات من نوع جديد، لم يكن شائعا فى المرحلة الشفوية السابقة على زمنها.

وتتراسل هذه الدلالة للوقوف على الطلل «الأموى» مع طبيعة الوقوف على الطلل «الجاهلى» من خلال البعد الدينى «الهامشى» ، سواء تمثّل هذا البعد فى كتابة دراسة (فارسية أو رومية أو غيرهما) «منشورة»، أو كتابة «يتلوها» لسان غريب على اللسان العربى؛ أى عبرى أو غيره . وسوف نقابل عملية النشر هذه فى مكان آخر من شعر ذى الرمة بشىء من التفصيل لأنها تمثل- من وجهة نظرنا- عملية إعادة قراءة للماض والحاضر معًا من منظور ذى الرمة الشعرى. ولكن الملاحظة المهمة هاهنا أن معظم الشعراء بعد الإسلام، بمن فيهم الأخطل المسيحى (لم يرد لديه إلا إشارة واحدة عن «خط الزبور»، ص١٢٥) لايبدو فى شعرهم تعلق بالبعد الدينى لصورة الكتابة فى الأطلال، وذلك على العكس مما نقابله فى الصورة الجاهلية نفسها (انظر عز الدين ١٩٨٩أ، ص١٢٤-١٢٨) . ولاشك أن تأسيس الكتابة العربية بعد الإسلام من ناحية، وما قدمه النص القرآنى من إجابات واضحة عن جوانب روحية مهمة، شغلت العرب قبل الإسلام، قلّص من انشغال الشعراء الأمويين بهذا الجانب «الجاهلى» من الصورة ، ولكننا نرى أن أزمة التحول إلى الجانب الجديد من الصورة تمثّلت فى شعر ذى الرمة على نحو، يعيد طرح الأسئلة ويحاول فحص الإجابات وإعادة التوازن بين ما كان وما أصبح.

يحرص ذو الرمة على أن يضع صورة الكتابة عنده فى إطار أكبر، يستخدم فيه مفردات بعينها، تعكس «كتابية» الحالة وإشكاليتها فى الوقت نفسه. وأهم هذه المفردات: «العين» و«النفس» و«الوجد» وهى مفردات تنتمى إلى العالم الكتابى المتحول إليه. ونحن نلاحظ تواتر هاتين المفردتين فى الديوان كله، وإن كان الشاعر لايزال- فى المقابل- حريصًا على سماع «صوته» الراهن والكلام مع الماضى الذى لم يتحول إلى مجرد «طلل» وحسب. كما كان من وسائل تحقيق هذا التوازن لدى ذى الرمة «تضمينه» بعض االأبيات السبب الجاهلى فى داخل نسيبه الأموى على سبيل التفاعل النصى فإقامة التوازن بين الصوت الشفوى/ الجماعى والصوت الكتابى / الفردى كان همًا رئيسًا لدى ذى الرمة . ولعل إقامة هذا التوازن كان من أولى المشكلات التى كان على ذى الرمة أن يواجهها من داخل وعيه الكتابى الراهن. وكان من علامات التوازن هذا دمج ذى الرمة لجزء الفخر (الجماعى) فى جزء الرحيل (الفردى غالبًا). كما كان من وسائل تحقيق هذا التوازن لدى ذى الرمة «تضمينه» بعض أبيات النسيب الجاهلى فى داخل نسيبه الأموى على سبيل التفاعل النصى ولنعط مثالاً : قال ذو الرمة (ج١، ص٢٢١) :

١- تصابيْتَ فى أطلال مَيّةَ بعدما نَبا نَبْوةً بالعين بادٍ دُثُورها

٤- عَفَتْ عَرَصَاتُ حولها وهْى سُفْعَة   لِتَهْييج أشواقٍ بواقٍ سطُورُهَـا

فثمة توتر بين العين والأطلال التى «تنبو» وتتجافى بدثورها أن يتعرفها الشاعر، وهو توتر يتم حله فى نهاية الأطلال من خلال ذكر «العين» كذلك؛ قال (ج١، ص٢٢٤) :

١١- يَقِرُّ بعينى أنْ أرانى وصُحْبتى   نقيمُ المطايا نحوها ونجيرُهـا

ولكن ثمة بين التصابى «المفرد» الذى يبدأ به التوتر وهذه «الجماعة» التى ينتهى إليها، ذكراً لـ «النفس» ، ينفرد به الشاعر دون صحبه ثلاث مرات؛ قال (ج١، ص٢٢٢-٢٢٣) :

٦- فما زال عن نفسى هُلاع مُراجِعُ   مِنَ الشوقِ حتى كادَ يبدو ضميرُها

٧- عشيَّةَ لولا الحيتى لتهتكت   من الوَجْد عَنْ أسرار نَفْسى سُتورُها

٨- فَمَا ثُنَى نَفْسى عَن هواها فإنه   طويـلٌ على آثـار مىَّ زفيـرُها

فالحركة الأساسية هنا تبدأ من الأطلال الدائرة الجافية النابية لعين الشاعر ، بحيث لايبقى له إلا أن يقرأ «سطورها» الباقية، إلى «إجبار» النياق على التوجه نحو مى فى منزلها «الجديد» المحرم على الشاعر الاقتراب منه. فهذا الإصرار على التوجه الجديد لم يكن ليتأتى إلا رديفًا لهذا الارتداد النفسى من رؤية العين إلى رؤية النفس، وهو ارتداد «يقر عين» الشاعر أن «يرى» نفسه وأصحابه وقد عدلوا بأنفسهم إلى المكان الجديد لمى وإن بدأ ذلك ظلمًا للنفس وجوراً عليها! ولكن السؤال هاهنا: ما طبيعة هذا العدول الذى ينطوى على الظلم؟ أهو عدول إلى «السطور الباقية» من مى القديمة، أم هو عدول إلى مى جديدة فى «نفس» الشاعر؟ ذلك أن العدول من أصحابه ينظر إلى عدول مى وقومها، وهو ما يتضح لنا فى وحدة الأظعان التالية التى يقدم لها الشاعر بإشراك صاحبه فى عدم اطمئنان الهوى بهم ؛ قال (ص٢٢٤) :

١٢- أقول لرِدْفى والهوى مُشْرِفٌ   غداةَ دعا أجمال مَىَّ مَصيرُها

وهو ما يذكرنا بالتوتر فى البيت الأول من الأطلال وإن كان التصابى هناك بدأ مخصوصا بالشاعر وحده . ويستمر التوتر فى هذه الوحدة بين الشاعر ومى وقومها حتى يقول ويذكر «نفسه» التى أيأسته ميًا وجعلته يعزم على التصبر عنها وقد سالت دموع «عينه»، بعد أن عرف بنيّة مى المخالفة لنيته ، أو حسب تعبير الشارح «على نية مخالفة ليست على القسط» أو القصد؛ قال (ص٢٢٨-٢٢٩) :

١٧- فما أيأستنى النفسُ حتى رأيتُها   بحَوْمانةِ الرُّزْقِ احْزَأَلَّتْ خُدُورُهَا

١٨- فَلمَّا عَرفْتُ البَيْنَ لاشكَّ أنهُ ... على صرفِ عَوْجاء اسْتَمَر مَرِيرُها

١٩- تعزيْتُ عنْ ميّ وقد رَشَّ رَشَّة ... من الوجْدِ جَفْنا مُقْلتى وحَدورُها

فى الجزء الباقى من القصيدة يذكر الشاعر رحلاته مع صحبه للقاء مى دون غيرها ولكنه ينتهى إلى موقف ، ينبىء بالخطر؛ حيث تبدو الأرض التى انتهوا إليها أرضًا ليس فيها إلا طيور الصدى، وهى طيور الموت والفراق، فيما يظل هو وأصحابه على إبل هزيلة (الأبيات ٢٠-٢٨)، ثم يعود لذكر قطعة أرض، يسميها «حومانة» كذلك، أى غليظة ، تجاوزها فى ظل أحوال تلجىء العصفور إلى الضب من شدة الحر، وتعانى فيها الإبل التى تحمل الشاعر وصحبه على حمر وحشية، ترد الماء آمنة من الصيادين ، وما يزال الحمار يراقب الشمس حتى تسقط ليرد بأتنه الماء، فلما انتهوا إلى الفجر أيقظت ضفادع الماء الصيادين (الأبيات ٢٩-٤٥) ، مما يعنى الإحساس بالخطر الكامن فى الخارج- إذ صح التعبير- وهو خطر اشتبك بوسوسات النفس يأسًا ، وانعكس فى عينيه دموعًا .

ونستطيع أن نرصد موقفًا مشابهًا فى قصيدة أخرى لذى الرمة، تبدأ بصورة للأطلال التى تهيج للعين عبرة ، مثل الصحيفة «المهرق»، ولكن الدار تكاد تنطق لعرفان صوت الشاعر الذى تجيش «نفسه» لصاحبته مى فى كل منزل ، مؤكدا هذه المرة صدق حبه لمى" قال (ج١، ص٤٥٦-٤٥٨) :

١- أدارا بحُزوى هِجْتِ للعين عبرةً ... فماءُ الهوى يَرفَضُّ أو يترَقْرَقُ

٢- كَمُستَعبَرى فى رَسْمِ كأنها ... بوَعْساءَ تَنْصوها الجماهيرُ مُهْرَقُ

٣- وقَفْنا فسلَّمْنا فَكادَتْ بِمُشْرفٍ ... لِعرفانِ صوتى دمْنةُ الدار تَنْطِقُ

٤- تجيشُ إلىَّ النفسُ فى كل منزل ... لِمىٍّ ويرتاعُ الفؤادُ المُشَوَّقُ

فالتوزع هاهنا يقع بين الدار / المهرق والدار / الناطقة بالكاد ، بين «العين» التى «تترقرق» فيها الدموع و«النفس» التى تجيش؛ أى «تفور وتثور وترتفع وتغش من الفزع» . وينقل محقق الديوان عن خزانة الأدب أن ذا الرمة أخذ البيتين الأول والثالث من الشاعر الجاهلى زهير بن جناب . وعلى هذا يكون ذو الرمة قد أضاف البيت الثانى الذى يشبه فيه رسم الدار بـ «**المهرق**»، والبيت الرابع الذى تجيش فيه «النفس». وبهذا يكون تضمين ذى الرمة بيتى الشاعر الجاهلى مع بيتين له فى وحدة الأطلال أشبه باعادة «تناصية» للفكرة الجاهلية من

خلال رؤية شاعر إسلامى. فكأن هذا الصوت الجاهلى ارتدَّ إلى «النفس» الإسلامية، على نحو صار فيه رسم الدار «مهرقًا» ، يمكن كتابة ما تجيش به النفس عليه، وهو «منزع» واضح عند ذى الرمة فى تمثله للموقف القديم. وها هو فى هذه القصيدة نفسها يعود إلى الموقف الماثل فى البيت الأول وذلك فى وحدة الظعائن ؛ قال (ج١، ص٤٦٠) :

٩- لَعَمْرُكَ إنى يَومَ جَرعاء مالِكٍ لذو عَبْرةٍ كُلاً تفيضُ وتَخْنُقُ

١٠- وإنسانُ عَيْنى يَحْسِرُ الماءَ تارةً فيبدو ، وتاراتٍ يَجِمُّ فَيَغْرَقُ

واستخدام «العين» هاهنا مهم للغاية لأنه يمثل الموقف الأساسى فى القصيدة كلها؛ فالشاعر فى هذين البيتين غير قادر على التحكم فى دموعه التى تكشف عن حالته النفسية أمام الأطلال . وقد استخدم فى البيت الأول فكرة **الترقرق** لتدل على الحال ذاتها . وسوف يعود هذا **الترقرق** فى صورة الشاعر عن نفسه (البيتين ٤٥-٤٦) من حيث هو بازىٌ من الطير ، «ينفض الطل أزرقُ» و«ندى ليله فى ريشه يترقرقُ» ، ثم فى آخر بيت من القصيدة(٥٧) ، فى صورة الماء الذى يحصل عليه الشاعر وغلامه من تلك البئر التى جابا إليها الليل. كذلك يأخذ هذا «الترقرق» صوراً أخرى مثل «جيشان» النفس (البيت٤)، و«برق» عينى لقمان إذا تعرضت له مى «البيت ١٢)، و«قلق» وشاح مى عليها (البيت ١٤)، و«تمزق» الليل (البيت ٤٢)، ودفيف» الدبران خلف الثريا (البيت ٤٩) .

تقوم الحركة الأساسية فى القصيدة إذن على تردد وترقرق ، يؤكد التوتر الذى يسيطر على العين التى ترى والصوت الذى لايكاد يسمع. فالشاعر مخنوق بدموعه- إذا صح التعبير، أما الأطلال التى تأخذ شكل «مهرق» غير قابلة للقراءة . وتنصبُّ محاولة الشاعر إزاء هذا على توليد معنى جديد، يسمح له بحركة أقل توتراً ، ومن ثم كانت رحلة الليل إلى الماء البعيد، وإن لم ينجُ من لوم صاحبه (البيت١١)، مبرراً موقفه من مى بأنها لو تعرضت «لعينى» لقمان الحكيم سافرة لبقى مفتوح العين كالمتحير (البيت١٢)، أما هو فقصاراه أن يمنى «النفس»؛ قال (ج١، ص٤٦٢) :

١٢- غداة أُمنِّى النفسَ أن تُسْعفَ النَّوى بمىٍّ وقد كادت من الوَجْدِ تَزهَقُ؛

«أى أقول لنفسى : لاتجزعى فإن النوى ستعود بمى، ولا أزيدها إلا جزعًا . ويعطى الشاعر إثر ذلك صورة مثالية لمى)الأبيات ١٤-١٨) ، ثم يلم خيلها به فى صورة، تنطوى على مجاهدة للنفس أو صقل لها؛ قال (ج١، ص٤٦٧) :

٢١-بأشعثَ مُنْقَدٌ القميص كأنَّهُ صفيحةُ سَيْفٍ جفْنُهُ مُتخرقُ

ناقلاً رحلة الخيال إلى رحلته هو على على الناقة التى يقطع عليها القفار البعيدة من الأرض، وينجز عليها أموره فيما تسير خبباً وعَنَقًا (الأبيات ٢٢)، فى قفر ذات ظباء، ونعام، ينادى فيه الخشف (ولد الظبية) أمه بصوت الماء (أى يقول : ماء ماء) فترجع إليه كأن «سراتها» أى ظهرها ، قباء (الأبيات ٢٦-٤٠). وسوف نقابل صورة البيت هذه أو الثوب فى الأبيات فى سياق الإبل (٥٠-٥٢)، وفى البيت (٥٥) فى سياق نسج العنكبوت؛ مما يعنى أن فكرة البيت أو الثوب ملحة على الشاعر فى هذه القصيدة : تارةً يذكرها بما يوحى بالأمان الذى توفره الحيوانات غير المستأنسة لأولادها، وتارة فى سياقه هو وغلامه حيث يكون «منقد القميص» ، أو يخرج الماء من البئر له ولغلامه ، عليه نسج العنكبوت مثل الثوب المهلهل.

ولكن يتوسط كل هذا فكرة الثوب نفسها وقد صعد بها الشاعر من الأرض إلى السماء ثم نزل بها ثانية إلى البئر. ولكن الشاعر قبل ذلك يدخل بإبله فى «تيهاء» مظلمة ، مجتاباً «الفلاة» كأنه «حسام جلت عنه المداوس مخفق »، مثل باز، ينفض الظل عنه وينظر من فوق مكان مرتفع ، و«ندى ليله فى ريشه يترقرق» ، وهى صورة توحى بالحرب أو بالخطر على أقل تقدير (الأبيات ٤١-٥٠)، ثم تأتى الصورة التى أشرنا إليها منذ قليل، وذلك حين يذكر «ماء قديم العهد بالناس»، يرده اعتسافًا فى خلفية من نجوم الثريا التى تشبه طائر الماء، والدبران ومعه عشرون من صغرى النجوم، كأنها (ج١، ص٤٩٣):

٥١- قِلاصٌ حداها راكبٌ مُتَعَمِّمٌ هَجائِنُ قد كادت عليه تَفَرقُ

وبعضها مقرون إلى بعض، والبعض الآخر مشتت وسط الفلاة، يسوقها الراعى إلى الماء الذى لايبدو قريبا، ولصورة الرعى هنا علاقة أساسية بذكر النجوم ورعيها فى مثل هذا السياق من شعر ذى الرمة ، من حيث ذكر النفس التى تعصيه ، ويرجع إليها ، ويقول لها، وتقول له، وكذا العين التى تراقب، وترعى، ويرمى بها كل نجم، كأنه «من عتاق الأجادل» (انظر ج٢، ص١٣٤٤) ، أو يرهقه النظر إليها بحيث ينتقل تخاوص عينه إلى النجوم نفسها فتتخاوص بدورها فيما يأخذ النعاس به ويعتقل لسانه اعتقالاً ، يجعله يرى أن «شر رعاية العين النجوم»، ناظراً إلى «راعى النجوم الذى لايؤوب» فى الشعر الجاهلى. وهذا الفرق مما يشكل الموقف «الكتابى» الجديد البارز لدى ذى الرمة على وجه الخصوص.

ومع ذلك ، يحاول ذو الرمة فى القصيدة القافيّة التى نحن بصددها الآن أن ينزل بالنجوم إلى الأرض فى صورة الإبل عسى أن يحصل على البيت» والماء؛ قال (ج١، ص٤٩٤) :

٥٢- وقد هتك الصبحُ الجَليُّ كِفاءَهُ ولكنهُ جَونُ السراةِ مُروَّقُ

أي وقد انهتك الصبح فى هذا الشق وسط السماء، بمعنى أنه لم ينهض فيه الصبح بعد. وضرب «الكفاء» و«الرواق» مثلاً، «والمعنى أن الفجر انشق فى ناحية من السماء، فابيض ذلك الموضع ، وسائره أسود ، كالبيت إذا رفع كفاؤه «والكفاء هو الشقة من وراء البيت ومؤخره. ورواق البيت هو الشقة المتقدمة. وإنما يعنى الليل، وضربه مثلاً ، والجون: الأسود. والسراة: الأعلى. وإنما يعنى السماء. ومروق له رواق ، لم يقلع . وتتنزل الصورة من السماء بالمنظر نفسه (فى «مونتاج» - بلغة السينما- من حيث العناصر الأساسية فى المنظر والإضاءة) إلى الأرض مع الشاعر وغلامه اللذين يصلان إلى الماء أخيرا؛ قال (ج١ ، ص٤٩٥):

٥٤- فأدلى غُلامى دلوهُ يبتغى بها شِفاءَ الصدى والليلُ أدهم أبلقُ

أما الدلو فلا تأتى أخيراً إلا بنسج العنكبوت على «عصويها»: أى الخشبتين اللتين يعرضان عليها كالصليب، كأنه «سابرى» ؛ أى الرقيق من الثياب ، وقيل : نبت، وأراد العَرمض (أى الطحلب الذى يكون مثل نسج العنكبوت على رأس الماء)، وهذا السابرى كلاهما «مشبرق»؛ أى مهلهل. ويكشف هذا البيت مع البيتين التاليين له فى نهاية القصيدة عن معنى ممتد من أولها إلى آخرها ؛ قال (ج١، ص٤٩٦-٤٩٧) :

٥٥- فجاءت بِنَسْجِ العنكبُوتِ كأنهُ على عصويها سابرى مُشَبْرقُ

٥٦- فَقُلتُ لهُ عُدْ فالتمس فَضْلَ مائها تجُوبُ إليها الليلَ، والقَعْرُ أخوَقُ

٥٧- فجاءتْ بِمُدِّ نِصْفُه الدمْنُ آجِنٌ كَماءِ السَّلى فى صِغوِها يترقرقُ

تتلخص هاهنا رحلة الشاعر التى بدأت بالوقوف على الدار تهيج دموع الشاعر «فما الهوى يرفَضُّ أو يترقرق، كأنها مهرق»، وانتهت كذلك إلى هذا «الترقرق» لماء الولادة الجديدة المختلط بالدمن ، أو «نصفه الدمن»، مما يستدعى الأطلال بقوة . وبين البداية والنهاية يجوب الشاعر وغلامه الليل إلى هذه البئر، مثل السيف القاطع، أو الصقر الذى تنطبق ريشه بعضه على بعض، مثل الثوبين أو النعلين، فوق مكان مرتفع ، «ندى ليله فى ريشه يترقرق» كذلك. فذو الرمة ينتهى هاهنا إلى الوقوف على ماء الولادة الجديدة الذى يناظر ماء الهوى فى بدايتها، فيما كُتِبَ سرُّ هذه الولادة على «مهرق» ، ذلك السر الذى احتفظ به الشاعر فى منتصف قصيدته، جنينًا فى بطن ناقته ؛ قال (ج١، ص٤٧٠) :

٢٥- ثوى بين نسعهيا على ما تَجَشّمَتْ   جنين كدُعْمُوص الفراشة مُغْـــرقُ

أى أنه برغم المشقة التى تتكلفها هذه الناقة، فإنها قد احتفظت بجنينها الذى يبدو غارقًا فى مـاء السلى، ذلك الماء الذى بدأ لنا بآخرة فى البيت الأخير بوصفه محصول رحلة الشاعر وغلامه. ولاشك أن تجشم الشاعر هذه المشاق مع ناقته وغلامه جدير بالتقدير لأنه يذكر حاله بالمقارنة بحالة موازية طرحت فيها الناقة ولدها لضعفها ، وشدة سيرها : قال (ج١، ص٤٧٠):

٢٦- وقد غادرت فى السير ناقةُ صاحبى   طلاً مؤقت أوصالهُ فهو يشهـــقُ

أى ينزع نزع الموت. وقد جمع ذو الرمة بين الموت والحياة عندما ذكر فى آخر بيت الدلو، نصفه الدمن ونصفه الماء «كماء السلى فى صغوها يترقرق»، فأنقذ ناقته وجنينها وغلامه ونفسه من مصير ناقة صاحبه وولدها، بل وصاحبه الذى لانعلم عنه شيئًا سوى أن يكون رفيقًا خياليًا ، مثله مثل زهير بن جناب الشاعر الجاهلى الذى استعار منه ذو الرمة بيتين من الشعر «ميتين»، فأحياهما واستولد منهما حياة نامية واعدة.

ونستطيع أن ننظر فى قصيدة أخرى لذى الرمة (ج٢، ص٩٤١-٩٨٠)، تتقدم قليلاً فى ذكر صورة الكتابة فى الأطلال ، كما أنها تصور موقفا مختلفا عن الموقف السابق؛ أى عدم اهتمام الشاعر بفكرة الولادة الجديدة ويرجع ذلك إلى وجود خبر «فخر/ ممدوح» فى القصيدة، أدى إلى كسر التقابل بين الموت والحياة من خلال تضامن بين البيئة والثقافة . وتبدأ القصيدة بتعرف الأطلال «كأنيار المفوفة الخضر »؛ أى مثل هذا الضرب من الثياب ، يكون وشيها أصفر وأرضها خضراء . كذلك يخفى الشاعر شوقه عن رفيقه إلا أن يُغْلب على نفسه عندما «يرى» الدار؛ قال (ج٢، ص٩٤٤) :

٦- وضِبْحًا ضَبَتْه النارُ فى ظاهر الحصى   كباقيـــة التنويـر أوْ نُقَط الحبـــر

والضبح : آثار النار، وضبته : غيرته وباقية التنوير : أن تضرب اللثة أو اليد بالإبرة، ثم تجعل عليه الإثمد أو نقط الحبر؛ شبه أثر النار بباقية التنوير، أو «يريد كما يبقى أثر الحبر فى الطرس والصحيفة». فهذه بداية إيجابية «ثقافة» بلا دموع، وإن كانت مصحوبة بصبر، قد يغلب المرء على نفسه. وتلتزم القصيدة هذا البقاء على الحب مع الاحتفاظ برباطة الجأش، كما تلتزم إعطاء صورة مثالية لمى ، واعتياد خيالها، و«تمر لنا الأيام ما لمحت لنا/ بصيرة عين من

سوانا إلى شَفْرِ»: أى لايرون أحداً سواهم من المسافرين (البيت ٣٩)، حتى يصل وإبله إلى الممدوح الذى «يجيرك بعد الله من تلف الدهر » (البيت ٥٣) فالشاهد هاهنا أن آثار نار القوم تجمع بين تزيين النساء (اللاتى سوف يحميهن الممدوح فى نهاية القصيدة عندما يكون أزواجهن فى الحرب) وحبر الكتابة الذى يكشف عن حسن هؤلاء النسوة ، أويكشف عن آثار القوم؛ بمعنى أن ذهابهم فى بداية القصيدة ليس ذهابًا أبديًا، بل ذهابًا مؤقتًا ، يتعرفه الشاعر فى صورة أثواب، وشيها أصفر (كالصحراء) وأرضها خضراء (الكثبات) أو مثل أثر الحبر فى الطرس والصحيفة، أو فى اللثة . فالثقافة والطبيعة متضافرتان بحيث تعطيان صورة متعادلة لموقع الإنسان فى مواجهة تلف الدهر. وليس هاهنا من عذر للشاعر إذا تصابى واعتره الهوى، أو أخفى شوقه عن رفيقه ، فلاحاجة إذن إلى دموع أو ولادة جديدة كما رأينا فى القصيدة السابقة.

فى قصيدة أخرى (ج٢، ص٦٨٣-٦٩٠) يستمر ذو الرمة فى إقامة التضامن بين الطبيعة والثقافة فيعيد الربط بين الألوان والأطلال وحبر الكتابة ولكن تختفى فكرة «الشباب» الملحوظة فى القصيدة السابقة حيث يقابل الشاعر بين ديار الحى بكونها خلقة من الأرض، أى كأنها خلقت سوداء وبيضاء وحمراء، على ما كان من لون، أو مكتوبة بمداد؛ قال (ج٢، ٦٨٣-٦٨٤) :

١- كأن ديارَ الحىِّ بالزُّرْق خِلقَةٌ	مِن الأرضِ أو مكتوبةٌ بمدادِ
٢- إذا قُلتُ : تَعْفُو لاحَ منها مُهيجٌ	علىَّ الهوى من طارفٍ وتِلادِ
٣- وما أنا فى دار لمىٍّ عَرَفْتُها	بِجَلْدٍ ولاعَيْنِى بها بِجَمادِ
٤- أصابَتْكَ مىٌّ يَومَ جرعاء مالِك	بِوالجَةٍ مِن غُلَّةٍ وكُبادِ
٥- طويلُ تَشكِّى الصدرِ إياهما به	على ما يرى مِنْ فُرقةٍ وبِعادِ

ومعنى البيت الأول أن آثار ديار الحى التى يفترض أنها من رماد أو دمنة، أى تكون سوداء، لاتبدو كذلك بل تبدو كأنها خلقة من الأرض أو لنقل كأنها مكتوبة بمداد ؛ وهو ما يعنى تنوع ألوانه ، وأن البشر الذين كانوا فيها مارسوا أنواعًا مختلفة من الحياة ، أو كانوا هم أقوامًا شتى، ترك كل منهم آثاره فى الديار بحيث بدت هذه الآثار أشبه بالأمر الطبيعى : «خلقة من الأرض» ؛ أو أشبه بتأثير عمدى للإنسان الذى سكنها. وفى الحالتين يبعد الأمر

عن أن يكون مجرد أثر (نثرى) للقوم. وتذكرنا هذه الصورة بالقصيدة السابقة من حيث استخدام الشاعر الألوان المختلفة فى الأطلال، وإن كانت هناك- كما أشرنا- فى سياق الثياب/ الثقافة، وهنا فى سياق الخلقة/ الطبيعة. ولكن يجمع بين الحالتين شىء مشترك هو «نقط الحبر» أو «مداد الكتابة».

ومن الواضح كذلك فى القصيدة الحالية أن ثمة حركة من الطبيعة إلى الثقافة فى البيت الأول وذلك لتأكيد وجود الثقافة . ومن ثمّ تأبى الطبيعة أن تسيطر على الثقافة فتمحوها فى البيت الثانى فى حديث النفس للشاعر، حيث يظهر من الديار ما يهيج عليه الهوى، سواء أكان حديثًا أم قديمًا. ويتضامن فعل الكتابة فى البيت الأول مع الحديث النفسى فى البيت الثانى وتكون الكتابة بذاتها انعكاسًا للهوى الطارف ، أى الحديث ، على نحو ما تعكس معرفة الشاعر لدار مى دموع عينه، وشكواه الداءين (الأبيات ٢-٥) : هوى قديمًا ، يبدو فى الإشارة إلى «يوم جرعاء» و«طول التشكى» من فرقة وبعاد، بل عواد، صرفته عن لقائها. ويأتى هذا المعنى الأخير فى بيت، يروى بعد البيت السادس فى بعض نسخ الديوان وبعض مصادر شعر ذى الرمة؛ قال (ج٢، ص٦٨٤-٦٨٥ ، هـ٦) :

[٧- إذا قلتُ بعدَ الشحطِ يا ميُّ نلتقى عَدَتْنى بِكُـرْهٍ أنْ أراكِ عَـوادِ]

وهو بيت يقابل البيت الثانى من حيث كان كلاهما حديثًا للنفس وكان الأول يلمح إلى ديار الحى بوصفها مثيرا للهوى الداخلى ، فى حين يشير الآخر إلى عوادٍ «خارجية» ، تصرف الشاعر عن لقاء مى.

أما الجزء الآخر من القصيدة فهو رحيل يتضمن معنى الفخر؛ وينقسم إلى ثلاثة أقسام فرعية: فى الأول منها يعتسف الشاعر «دوِّيّة مثل السماء» اعتسافًا ؛ على نحو يذكرنا بالمنظر نفسه فى قصيدة «الترقرق» السابقة؛ حيث ينزل الشاعر السماء إلى الأرض التى تبدو جرداء ، يحيط بها السواد من كل جانب ؛ قال (ج٢، ص٦٨٥-٦٨٦) :

٦- ودَوِّيّةٍ مِثْلِ السماءِ اعْتَسَفْتُها صَبَغَ الليلُ الحصى بِسَوادِ

٧- بها منْ حَسِيسِ القَفْرِ صوتٌ كأنه غِناءُ أناسى بها وتَنادِ

٨- إذا ركْبُها الناجونَ حانت بِجَوْزِها لَهُمْ وقْعةٌ يَبْعَثُوا لحِيادِ

وليس ثمّ نجوم أو ماء قديم العهد بالناس، كما رأينا فى القصيدة القافية المشار إليها

سابقًا ، بل لدينا هنا مكان قفر أشبه بالأطلال المتجنبة عمداً فى النسيب، حيث يصبغ الليل الحصى بسواد ، وأصوات جن أشبه بأصوات البشر، لايتورطون بالوقوف وسطها تعريسا أو رعيًا للإبل. فهذا الاعتساف ، أو السير فى الدوية على غير هداية فى سياق ، تأخذ فيه مظاهر الطبيعة المخيفة صبغة إنسانية هى بمثابة إعادة تمثيل لموقف الطلل فيما يتصل بذلك الهوى القديم والعوادى التى أرغمت الشاعر دون لقاء مى. ولذا يبدو الشاعر وجماعته الخيالية «ناجين»؛ أى مسرعين فى قطع هذه الدوية ، متطلعين إلى ضياء الصبح. ذو الرمة إذن حريص فى هذا الجزء من الرحيل على هذا التبادل بين الطبيعة والثقافة على مستوى السلب، كما كان حريصًا على الجمع بينهما فى النسيب على مستوى الإيجاب.

وسوف يعود الشاعر فى جزء الرحيل الفرعى التالى إلى تشبيه الصبح الأحمر وراء الظلمة بعنق فرس أغر، مع الاحتفاظ بالنياق الناعجة الروعاء؛ أى البيضاء حديدة الفؤاد فى السياق نفسه: قال (ج٢، ص٦٨٦-٦٨٧) :

٩- وأرواحِ خَرْقٍ نازحٍ جَـزَعَتْ بِنـا   زَهاليلُ تَرمى غَولَ كل نِجاد

١٠- إلى أن يَشُقَ الليلَ وَرْدٌ كأنهُ   وراءَ الدُّجاء هادى أغَرَّ جوادِ

١١- ولم يَنْقضُوا التَّوريكَ من كل ناعجٍ   ورَوْعاءَ تَعْمى باللُّغامِ سِنادِ

(زهاليل : إبل مُلس. ترمى كل غول ...: تطلبه كما يطلب المناضل الهدف. والغول: البعد. والنجاد: ما ارتفع من الأرض . هاد: عنق فرس أغر. التوريك : أن يتورك عليها . والوراك : موضع رجل الراكب من مقدم الرحل وآخرته . أو شيء يوضع بين الواسطة والمؤخر، يضع الإنسان رجله عليها إذا سار وأعيا. والناعج: الأبيض . والروعاء: حديدة الفؤاد. تعمى : ترمى. اللغام : الزبد . سناد : مشرفة).

وفى الجزء الفرعى الأخير من الرحيل تقوم المقابلة نفسها بين ما هو وحشى ، مثل البقر والثور والظليم، وما هو بشرى . وكان الشاعر قد شبه فى البيت السابع أصوات الجن وتناديها بأصوات الإنس. ولكن المنظور هنا معكوس، حيث يصيب الذعر الحيوان الوحشى من قبل الإنسان والطبيعة معًا ، كما أن الظليم يشبه بالبكر من الإبل الذى يهرب من الإبل الأخرى التى عليها الأمتعة . ومع ذلك يبقى «وجه الشبه» لافتًا للانتباه ؛ قال (ج٢، ص٦٨٨-٦٩٠) :

١٢- وكـائـنْ ذَعَـرْنـا مـن مـهـاةٍ ورامـحٍ بِلادُ الـوَرَى لَيْسَتْ لـهُ بـبِـلادِ

١٣- نَفَتْ وَغْـرَةُ الجـوزاء مـن كُـلِّ مَـرْبَـعٍ لـهُ عَنْ كِنـاسٍ آمِنٍ ومَـــرادِ

١٤- ومن خاضبٍ كالبكرِ أدلجَ أهلُــــهُ فَراغَ عن الأحفاض تَحْتَ بِجـادِ

١٥- ذَعَـرْنـاهُ عـن بـيض حِـسـانٍ بأجْـرَعٍ حَـوى حَـولـهـا مـن تُـرْبِـه بـإيـادِ

(وكائن : وكم. المها : بقر الوحش . رامح : يعنى ثوراً له قرن. الوغرة : شدة الحر عند طلوعه . يقول : كثَّر الحرُّ الناسَ عنه فصار له مستراد. الكناس: موضع الظبى والبقرة . المراد: حيث يرود . خاضب : الظليم إذا أكل الربيع اخضر أطراف ريشه وساقه . الأحفاض : الأمتعة، واحدها: حفض ، وهى الإبل التى تحمل المتاع. والبجاد : كساء تبنى به بيوت الأعراب. وراغ: تفر . عن بيض: يعنى عن بَيْضٍ بِيض . حولها : حول البيض . الإباد: كالستر. والإياد: التراب يجعل حول الحوض أو الخباء ، يقوى به، أو يمنع ماء المطر) .

فثمة لمح إلى أن «الطبيعة» تمارس التأثير نفسه على البشر بحيث يبعد الحر الناس عن المكان فيجد الحيوان الوحشى لنفسه مستراداً ، وهو ما بدا كذلك فى الأبيات (الأبيات ٦-١١) ، وهاهنا تنفى وغرة الجوزاء الحيوان عن كناسه أو مربأه بمثل ما يروغ أو يزوغ الظليم/ البكر عن الإبل الأخرى «تحت بجاد» وبالمثل يذعر الشاعر وجماعته الظليم عن بيضه الذى يحميه ويستره «بإياد» فهاهنا نلاحظ كلاً من الحيوان الوحشى والحيوان المستأنس باحثًا عن مهرب من الطبيعة فى صورة بيت يحميه برغم ذعر الإنسان وإجهاده لهما. وتبدو هذه الطبيعة مناظرة لتلك المشار إليها فى تشبيه الديار بالخلقة . بعبارة أخرى، يبدو إزعاج الإنسان للحيوان محاولة مشابهة لفرار الحيوان بعيداً عن الإنسان؛ فكلٌ له بلاد، ووغرة الجوزاء تطارد الإثنين عن مأمنهما.

وقد استخدم ذو الرمة فى هذا السياق كل تلك الألوان «الطبيعية» للخلقة تشبيهًا للديار فى مقابل الكتابة بالمداد فى البيت الأول، ثم عاد و«نثر» هذه الألوان فى الجزء الثانى من القصيدة : من لون أسود ، يصبغ به الليل الحصى فى البيت السادس، هذا الصبح الأحمر الذى يشق الليل، وتلك النياق البيضاء فى البيتين ١٠-١١ ، وهو اللون نفسه الذى لبيض النعامة التى إذا أكل ظليمها «الخاضب» الربيع اخضرت أطراف ريشه وساقه . فلعل هذا التوزيع اللونى للطبيعة الخالصة ، التى كأن الديار منها، هو بمثابة «كتابة» للطبيعة الخالصة بمداد

بشرى أو إعادة كتابة لها، أو هي إعادة تفسير لوغرة الجوزاء المنصبة بحرها على الجميع من فوق. فليس الأمر عند ذي الرمة أن الناس قد رحلوا بعد أن تركوا بعض الدمن، وهم لن يعودوا مرة أخرى، بل هم يحاولون أن يجدوا مكانًا لهم تحت هذه الشمس المحرقة، بحثًا عن مأوى، لاينفرهم عنه منفر؛ ذلك أن البجاد والإباد ليسا كافيين لتوفير ما يسعى إليه الجميع من أمن، لايشوبه ذعر .

يجمع ذو الرمة فى بعض شعره بين إعجام الدار التى لاتتكلم فى تشبيهها بـ «كتاب زبور فى مهاريق معجم» وفكرة الإعجام بمعنى الإفصاح وذلك عندما يذكر فى النسيب نفسه أنه يحب المكان القفر من أجل أنه يتغنى فيه «باسمها غير معجم»، أى يفصح به، لايكتمه ، والغناء ، هاهنا يعنى الشعر، أى يصنع فيها شعرا، مصرحًا باسمها. وهو يبدأ بتحية المنزل الدارس والدعاء بالسقيا ؛ قال (ج٢، ص١١٦٧-١١٦٩) :

١- ألا أيُّهذا المنزلُ الدارسُ أسلَمِ ... وأُسْقيتَ صَوْبَ الباكرِ المُتَغَيِّمِ

٢- ولازِلتَ مَسْتُوًا تُرابُك تستقى ... عَزالىَ بَرَّاقِ العوارض مُرْزِمِ

٣- وإنْ كنتَ قد هَيجْتَ لى دونَ صُحْبَتى ... رجيعَ هوًى من ذِكْرِ ميَّةَ مُستقِمِ

٤- هوًى كادتِ العينان يَفْرُطُ مِنهُما ... لهُ سَنَنٌ مثلُ الجُمانِ المُنظَّمِ

٥- وماذا يهيجُ الشرقَ من رسم دِمْنةٍ ... عفتْ غير مثل الحِمْيَرى المُسَهَّمِ

٦- أربَّتْ بِها الأمطارُ حتى كأنها ... كِتابُ زَبُورٍ فى مهاريق مُعْجَمِ

ويلفت النظر أن هذا الجزء من النسيب «الأموى» يماثل النسيب الجاهلى، وبخاصة من حيث تذكر المحبوبة والأصحاب والبكاء وتشبيه المنزل الدارس بالكتابة . ولكن من الملاحظ أيضا أن الكتابة هاهنا أشبه بالكتابة على الماء- إذا صح التعبير؛ فالطبيعة / الأمطار «أربَّت» أى أقامت بالمنزل المهجور مثلها مثل تلك الكتابة الدينية يهودية كانت (زبور)، أو فارسية (مهاريق) ، أو حتى ذات صلة بالحضارة اليمنية (حمير) ، ولم يعد لها كبير أثر أو نفع كبير للعرب بعد الإسلام؛ فهى «معجمة» لاتفصح عن معنى . ولاشك أن الشاعر يحاول أن يتأمل هذا «الهوى» القديم المعجم بأن «ينظمه» من خلال دموعه فى البيت الرابع من خلال الوسط المائى نفسه.

ومهما يكن من أمر، فإن ما يبدو أن الشاعر يلح عليه هاهنا هو الجمع بين الطبيعة بجزئيها

الوحشى (الريح والمطر) والمستأنس (الإبل) فى مواجهة الديار: فيمضى فى إرسال الريح الشديدة المر إلى ديار مى فى شكل إبل «ترسم»؛ أى تسير هذا الضرب من السير السريع المؤثر فى الأرض. كما أن السيل قد ثلم ما ارتفع من النؤى فكأنه مثل «أعضاد الخبيط المهدَّم»، والخبيط: حوض تخبطه الإبل فتهدمه . فثمة منافسة بين الريح والسيل من جهة والإبل من جهة أخرى، لتخريب الديار حتى بعد أن خلفت الإبل هذه الديار وراءها " قال (ج٢، ص١١٧٠-١١٧١) :

٧- وكلُّ نَـــوؤجٍ يَنْبَـــرى من جُنوبهــا بتَسهاكِ ذَيْلٍ من فُرادى ومُتْئِمِ

٨- تُثيرُ عليها التُّـربَ أو كلُّ ذَبْلَــــةٍ دَرُوجٍ متى تَعْصِفْ بها الريحُ تَرْسُمِ

٩- لِمَـيَّـةَ عند الرُّزق لأيًا عـرفتُـهـا بِجُرثُومـةِ الآرىِّ والمُتَخَيَّـــــمِ

١٠- ومُسْتَـقوسٍ قد ثَلَّمَ السَّيْلُ جَذْرَهُ شَبيـهٍ بأعضـادِ الخبيطِ المُهَـــدَّمِ

وفى حين توحى تحية المنزل فى الأبيات الستة الأولى بـ «معرفة» الشاعر له بالمعنى الجاهلى، تحاط «معرفته» لرسم الدمنة فى الأبيات (٧-١٠) بتضامن الطبيعة الوحشية والطبيعة المستأنسة (التى هى أشبه بالثقافة) على نحو يعدل من المعرفة الأولى بحيث تبدو ناتجة عن تأمل الشاعر فى حركة الريح التى «ترسم» إذ تعصف بالديار. فـ «الرسم» ينطوى على التأمل والتفرس فى المنزل (اللسان - رسم) ويستشهد ابن منظور ببيت لذى الرمة فيه «الرواسيم» تشبيهًا للدمنة وبمعنى «كتب كانت بالجاهلية»؛ قال :

ودمـنـة هـيـجـت شـوقـى مـعـالمهـا كـأنـهـا بـالـهِـدَمْـلاتِ الرواسـيـمُ

فقراءة الشاعر للأطلال القديمة المعجمة من قبيل تدميرها أو «تفكيكها» «معرفيا»- إذا صح التعبير. وهو فى سبيل هذا التدمير المعرفى للأطلال يتعرف الديار مرة أخرى، يعود فيها دمعه مطراً ، يخفيه بعمته مخافة أن تفضح أسرار ضميره، باحثًا عن أطلال جديدة (مكان قفر)، كى يتغنى فيه باسم مية «غير معجم»؛ أى يفصح به لأنه وحده، وقد توارى أصحابه من الصورة التى أهاجت ذكرى مية فى نفسه دونهم ؛ قال (ج٢، ص١١٧٢) :

١١- فلما عرفتُ الدارَ غَشَّيتُ عِمَّتى شآبيبَ دَمْـــعٍ لِبْسَةَ المُتَلَثـــمِ

١٢- مخافة عينى أنْ تنمَّ دُمُوعُها علىَّ بأسرار الضمير المُتكَتَّـمِ

١٢- أحبُّ المكانَ القفر من أجل أننى بِه أتَغَنى باسمها غيرَ مُعْجَمِ

فالدموع هاهنا تنتقل من الجمان المنظم، أى من لؤلؤ الفضة، إلى دفعات المطر التى لايستطيع الشاعر إلا أن يخفيها بعمته، على نحو يوحى بباطنية هذه المعرفة التى فيها من الانعكاس على النفس والتوتر مَعَ الطبيعة ورؤية العين أكثر مما فيها من الغموض الوجودى المحيط بالمنزل الدارس فى الأبيات الستة الأولى. وهكذا يمكن أن نقابل بين تحية المنزل فى البيت الأول وحب المكان القفر فى البيت الثالث عشر، وهى مقابلة تنقل الشاعر من محاولة نظم دموعه إلى محاولة التأمل فيها. وهكذا ينتقل المكان القفر إلى مكان محبوب ومفضل، لأنه يعطى الشاعر فرصة الإفصاح بعد أن كان ينطوى على الإعجام المبهم. وقد استخدم الشاعر فى التعبير عن هذه المقابلة الجذر نفسه «عجم» : مرة نسبة إلى «الكتابة» غير المفهومة للشاعر، وأخرى نسبةً إلى الشاعر نفسه. نافيًا عن نفسه «الإعجام» بالمعنى النفسى المفهوم له. وقد استخدم الشاعر هاهنا مفردات «كتابية» أثيرة لديه : «عينى» و«أسرار الضمير المكتم» .

ولعل هذا الموقف «الكتابى» الجديد هو الذى سوف يجعل الشاعر قادرا على إعطاء توصيف جديد للحالة و«أسباب» جديدة، أدت إليها فى رأيه؛ قال (ج٢، ص١١٧٢-١١٧٤):

١٤- ولمْ يبق إلا أن مرجوع ذكرهـــا	نَهوضٌ بأحشاءِ الفُؤادِ المُتيَّمِ
١٥- إذا نال منها نظرة هِيض قلبــهُ	بها كانْهياض المُتْغيب المُتَتَّمِ
١٦- تَغيَّرتِ بعدى أو وشى الناسُ بيننا	بما لم أقُلْهُ من مُسَدًى ومُلْحَمِ
١٧- ومَن يَكُ ذا وصلٍ فيسمعْ بوصلهِ	أقاويل هذا الناسِ يَصْرِمْ ويُصْرَمِ

ومن الواضح أننا يمكن أن ننظر إلى هذا المقطع كذلك بوصفه مقابلاً للمقطع الأول فى القصيدة ؛ فيقع الشاعر فى المقطع الأول تحت تأثير «رجيع هوى من ذكر مية مسقم» ، ويحاول أن «ينظم» هذا التأثر من خلال عينيه ودموعه برغم انغلاق المعنى المكتوب فى الأطلال أمامه. أما فى المقطع الحالى فى نهاية النسيب فإن «مرجوع ذكرها» يبدو أكثر تأثيرا وأشبه بالانتكاسة والتضليل ، يكون فيه وشى الناس أشبه بنسج الثوب بالضلال فى مقابل ذلك الثوب «الحميرى المسهم» فى المقطع الأول، كما يكون تعب القلب أقرب إلى صاحبه.

فثمة إشكالية قائمة فى نفس الشاعر بين «المعرفة» الجاهلية للماضى و«المعرفة» الإسلامية التى بدأ فيها الفرد واقعًا ضمن علاقات اجتماعية من نوع جديد ، فيه من انتحال القول ما يوقع «ذا الوصل» فى المحظور إن أعار سمعه لـ «أقاويل هذا الناس» وتمثلت محاولة الشاعر لحل هذه الإشكالية فى المقطع الثانى فى تفكيك الأطلال «القديمة» والتطلع إلى أطلال «جديدة» (مكان قفر) ، يستطيع فيها أن يتغنى باسم المحبوبة دون إبهام. ولكن من الواضح أن هذه المحاولة توقفت عند حد التمنى، فى حين احتاج الشاعر إلى «مرجع شعرى» لتبرير الوقوف عند حد التمنى فى جزء الفخر الذى كرسه لمدح أمير المؤمنين (الأبيات ١٨-٤٨)، ويجمع هذا «المدح» بين جزء الرحيل وجزء الفخر بحيث يصبح أمير المؤمنين حقًا مجرد حيلة فنية من الشاعر لحل الإشكالية القائمة فى نفسه بين «المعرفة» الجاهلية و«المعرفة» الإسلامية- إذ صح التعبير .

ولعل أهم ما فى هذا «المرجع الشعرى» أنه قام على إبل من أصل كريم، والتى «تعسفت» بالشاعر وجماعته الخيالية البعد؛ أى أخذت على غير هداية : قال (ج٢، ص١١٧٤) :

١٨- إليكَ أميرَ المؤمنين تعسفتْ ... بنا البُعْدَ أولادُ الجديل وشدْقَمِ

وفى هذا السبيل تتخطى ناقة الشاعر كثيراً من آبار الماء المندفنة (ج٢، ص١١٧٥) :

٢٢- وكائنْ تَخَطتْ ناقتى من مفازةٍ ... إليكَ ومن أحواض ماءٍ مُسَدمِ

ويمضى الشاعر فى وصف هذه الإبل من حيث سوء حال القردان (دويبة تعض الإبل) إذا سمعت وطء الإبل تشبه حب الحنظل المكسَّر (البيتان ٢٢-٢٤). كذلك ترعى الإبل مع المها فيه كرام (البيت ٢٩)، وتحن إلى إبل أخرى فى أماكن أخرى (البيتان ٢١-٢٢)، وهى شديدات الأكل؛ تأكل الربيع والزهر فيخضبها ، كما أن اطرادها يثور» الغزلان عن كنسها، وقومها مهابون ، ولذا فيه ترعى بذمتهم وبرماحهم وعزهم ، وليست حصيلة دية، ولا هى من كسب ذى مأثم ، (الأبيات ٣٣-٣٨) ويحميها من ورائها أفراس عتاق كريمة (البيت ٤٢) والشاعر يتوجه بهذه الإبل إلى ملك فى بهاء عزة، وكثرة عدد، لايقهر ، مثل الفحل «المقرم»، يفنخ الناس»؛ أى يذلهم أقبح الذل بحيث يتعجب منه الشاعر تعجبًا (البيت ٤٦) يسلمه إلى الإبل مرة أخرى؛ حيث يقول إن لها ذراعًا عظيمة عريضة ، طويلة خفيفة ، جميلة ضخمة ، «تتقى به الحرب» (البيت٤٧) .

ومن الواضح أن هذا الممدوح يختفى فى صورة ملك قاس مقتدر، قد يعطى الإبل التى تكتسب بعض صفاته فتلحق بالديار ضرراً بالغًا (فى صورة الريح والسيل فى النسيب) ، بل إنها لتنافس الملك فى طردها الغزلان عن كنسها وإن كانت ترعى القيظ مع المها أحيانًا . فنحن نرى الشاعر مرة أخرى يجمع بين الإبل والحيوانات غير المستأنسة (المها) والثقافة (الملك الممدوح) ، وذلك كله فى سياق الجمع بين السلب والإيجاب . فهاهنا فجوة يؤرق الشاعر أن يقع فيها فلا يجد إلا الإبل رمزاً للموت الذى يرعاها وترعاه ؛ قال فى آخر بيت من قصيدته (ج٢، ص١١٨٨) :

٤٨- إذا استرسلَ الراعى وَعَتْها مهابةٌ على كل ميَّاسٍ إلى الموت مُعْلِـمِ

أى إذا نام الراعى واطمأن فلم يتبعها رعتها مهابة هذا «المياس» ؛ وهو المتبختر إلى الموت، قد أعلم نفسه حتى يعرف، أو هو معروف وشجاع . فهل لنا أن نرى الشاعر نفسه فى هذا «الراعى» الذى ينام عن هذه الإبل وقد خلطت عليها الأشياء «القديمة»؛ لأن مصدرها يعلو الجميع فلا يستطيع إلا أن «يسترسل» ، فلا يتبعها ، تاركًا إياها «علامة» على كل «متبختر» إلى الموت؟ أم أعاد الشاعر هنا لنا صورة القفر الذى حرم منه فى البداية كى يوضح لنا دلائل الموت القديم والحديث جنبًا إلى جنب ، فيما يسترسل فى شعره «غير معجم» باسم محبوبته ؟

يتقدم ذو الرمة إلى عالم الكتابة خطوة جديدة فيما يأتى من ذكر لبعض شعره بحيث يكشف لنا عن تسلل «العقل الجديد» إلى نفسه، على نحو لايمكن أن نتصور وعيه الكامل بظاهر هذا العقل إلا من خلال إبداعه فحسب. ذلك أن الشاعر يعيد تشكيل عناصر العالم الجديد فى شعره فيعيد كذلك تشكيل العالم نفسه كى يستطيع أن يستوعبه أو يدير معه حواراً فعالاً على أقل تقدير .

وفى هذا الصدد نجد فى قصيدة أخرى لذى الرمة (ج٣، ص١٥٨٠-١٥٨٩) صورة مبتكرة، تبدو فيها أنوف الطير فى عرصات الدار مثل «خراطيم أقلام تخط وتعجم» ، وذلك فى سياق السواد الذى يخلفه ذكر الغراب والحمام المنقط؛ قال (ج٣، ص١٥٨٠) :

١- لقد ظعَنَتْ ميٌّ فهاتيك دارهُـا بها السُّحْمُ تَرْدِى والحمامُ المُوشَّمُ

٢- كأن أنوف الطيْرِ فى عرصاتها خراطيم أقلامٍ تخُطُّ وتُعْجِـمُ

وهى صورة تنقل الطير من عالم السماء / الطبيعة إلى عالم الإنسان / الثقافة ؛ وكأن الطير يعلم الإنسان و«توضح» له مصيره بعد رحيل المحبوبة. ولا شك أن تشبيه مناقير الطير بأطراف الأقلام، وإعجام الخط بمعنى تنقيطه وتوضيحه ، يعنى دخول الكتابة فى وعى الشاعر تمثلا بصريًا للغة، يقراها بنفسه ويكتبها .

ومع ذلك يبدو ذو الرمة متأرجحًا بين السماء والأرض ، محاطًا بالسواد الباعث على التشاؤم، يحجل- كالطير- خاطًا مصيره على نحو مخيف . وقد مضت مى دون أن تمضى؛ بحيث يحرَّم عليه زيارتها أو الكلام معها وهى قريبة منه. فهل اتضح «خطاب» هذه الكتابة بعد أن اتضح شكلها أو معناها السطحى؟ أم أن هذه الكتابة كتابة الماضى، تعلن للشاعر زوال هذا الماضى ، ولهذا يجد نفسه محاصراً بين تعلقه بالماضى «الجاهلى» من ناحية وكونه «مسلما » من ناحية أخرى؟ قال (ج٣، ص.١٥٨٠-١٥٨١) :

٣- ألا لا أرى مثلى يَحِنُّ إلى الهوى ولا مِثلَ هذا الشوق لايتصرّمُ

٤- ولامثل ما ألقى إذا الحى فارقوا على أثر الأظعان يلقاهُ مُسْلِمُ

لقد فقدت الأظعان هاهنا دلالتها الجاهلية بوصفها علامة شعرية على الحرب (انظر عز الدين ١٩٩٣، ص٤) واكتسبت معنى جديداً بوصفها رمزاً إلى الماضى الجاهلى نفسه بوصفه كلاً وهو ماض شعرى عزيز على الشاعر ، لايجد لحاضره معنى بدونه . ومن ثم لاتبدو مفارقة هذا الماضى ذات معنى له، كما أن فهم هذا الحاضر مرهون بخط الطير وإعجامها الكلام على صفحة الماضى.

فإذا عدنا إلى القصيدة نفسها وجدنا الحاضر يقدم لنا لحظته الخاصة من الحزن فى البيتين (٥-٦) ، وهى لحظة يمكن أن تقابل لحظة الماضى فى البيتين (١-٢) ، فى حين تتوسط بينهما اللحظة التى نظرنا فيها لتونا فى البيتين (٣-٤) ، وهى لحظة تقف على الحد الفاصل والواصل بينهما : قال (ج٣، ص١٥٨١) :

٥- كفى حَزّةً فى النفسِ يا ميُّ أننى وإياك فى الأحياء لانتكلم

٦- أزورُ حَواليْكِ البُيُوتَ كأننى إذا جِئتُ عن إتيان بيتك مُحْرِمُ

فما كان الشاعر محرومًا منه فى الماضى نتيجة لبعد المحبوبة وقومها أصبح محرمًا عليه وهى قريبة منه ولاحرب بينه وبين قومها، بل هو «مسلم» وهم «مسلمون» ، أو هو يحرِّم على

«نفسه» زيارتها، مفضلا أن يعانى فراقها وهى قريبة عن أن يعانى قربها من نفسه وهى بعيدة. ولكن تفضيل الشاعر للحاضر الجديد على الماضى القديم لايحل له المشكلة بل يكلفه من نفسه عبئًا جديداً .

وفى هذا الموقف نرى التضافر الشعرى بين النسيب الجاهلى والغزل الأموى، بين ظعن الحبيبة وعدم ظعنها، بين «دارها» الخالية منها «وبيتها» العامر بها، بين الشوق الذى لاينقطع والحزة فى النفس، بين عدم وجود المرأة وتذكر الشاعر لها من جهة، ووجودها وعدم قدرة الشاعر على الحوار معها من جهة أخرى.

ولعل جمع ذى الرمة بين الموقفين على هذا النحو يجعلنا نرى موقفه بوصفه تقابلاً بين الكتابة الممكنة والكلام المحال ، وينفرد الشاعر بينهما بالحنين والمعاناة بوصفه مسلمًا ، ويصبح العالم الخارجى بالنسبة إليه «حزة فى النفس» بعد أن كان زميله الجاهلى قادراً على الخروج منه دخولاً فى القبيلة أو فى ذكريات الماضى الجميل . وتعد رؤية العالم لدى الشاعر على هذا النحو النسبى جديدة فى حد ذاتها، حيث تقابل درجة جديدة من التأمل فى الذات. وتؤكد الإشارة إلى النفس فى البيت الخامس هذا الانعكاس على النفس بقدر ما يشير النداء (يا مى) فى البيت الخامس إلى مدى العجز عن الحوار مع الآخر .

يأتى البيت السابع بكلمة «العين» التى تكشف عما فى «النفس» وتترك الشاعر غير مهتد لشىء فى طريقه على الأرض إلا أن تعينه نجوم السماء فى البيت الثامن مما يردنا إلى الطير فى بداية النسيب؛ قال (ج٣، ص١٥٨١-١٥٨٢) :

٧- ونِقْضٍ كريمِ النِّضْو ناجٍ زَجَرْتُـهُ　　إذا العينُ كادتْ من سُرى الليل تَغْسِمُ

٨- ولم يكُ إلا فى السماء لمدلج　　لمثل الذى يَعْلُو من الأرض مَعْلَم

(النقض : رجيع السفر. النضو: المهزول من الإبل وغيرها . ناج : سريع . تعسم: تذرف ، وتطبق وتغمض عينها . المدلج : السائر بالليل. معلم : علم يهتدى به من النجوم) .

ويتم الرجوع إلى السماء هاهنا بوصفه المأوى الوحيد لتفسير ما يجرى على الأرض، بل ما جرى كذلك ؛ فتجد طيور السماء مرتعًا فى دار المحبوبة ، تخط الشواب والعقاب، أو تخط النذر وتوضحها للشاعر المسلم الذى لم يبرأ بعد من هذا الهوى القديم، ولم تخلص له الأرض ؛ فلايزال عليه أن يجد علامات هدايته فى السماء . وهكذا يعود البكاء القديم وتغيم الرؤية لدى الشاعر من خلال ناقته وسراهما معًا .

وقد أشرنا إلى عنصر «الواشين» فى مثل هذا السياق من قبل، وذو الرمة يؤكده فى سياق آخر قريب من السياق الحالى؛ وذلك فى طللية قصيرة فى ثمانية أبيات (ج٣، ص١٥٩٠-١٥٩٢)، يستعصى عليه فيها الكلام مع الأطلال ؛ قال (ج٣، ص١٥٩١) :

٤- عَـلامَ سَـألْـنـاكُن عَـن أم سـالـمٍ   ومـىٌّ فَـلـم يَـرْجعْ لـكُـنَّ كـلامُ

ويستعير الشاعر صاحبه ليلومه ويلوم ميًا نفسها على فرط بكائه وهلاكه فى هذا الغرام، ويذكره (ج٣، ص١٥٩٢) بأن ميًا :

٨- [أطاعتْ بكَ الواشين حتى كأنما   كلامك إياها عليكَ حرامُ]

ولكن من الواضح أن موقف ذى الرمة فى القصيدة التى نتناولها الآن قد تجاوز لوم صاحبه ولوم صاحبته بل لوم نفسه إلى محاولة التأمل فيما يمكن أن يؤدى إلى الموقف المتوتر نفسه. وهو فى الجزء التالى من القصيدة «يرحل» عبر ذلك «الطريق» الذى ليس فيه معالم على جوانبه إلا النجوم فى السماء، على إبل كأنها «قطا خامس أسرى به مُتَيَمَّم»؛ أى قاصدة فى السير، وخامس مَيرد الخمس ، وهو شرب الإبل اليوم الرابع . واستعار الخمس للقطا. والقطا هاهنا طير يتولى الشرب عن الإبل فيرفعها عن الأرض ويجعلها معلقة بين السماء والأرض، فى طريق يتلثم الشاعر فيه وصحبه اتقاء لشدة القيظ ؛ منتهيًا إلى علامة مصفرة منفردة من علامات الطريق، تبدو كأنها ناقة، بين النياق السود المقاربة الخطو المسرعة فيه، تحمل للقوم زادهم . فكأن العلامة التى يهتدى القوم بها هى الزاد الذى يحيون عليه فى سبيل الوصول، والخروج من هذا الحر الشديد: قال (ج٣، ص١٥٨٥) :

١٦- قليلٌ على أكوارهِنَّ اتقاؤنا   صلى القيظ إلا أننا نَتَلَثَّمُ

١٧- إذا ما الأرَيْمُ الفَرْدُ ظل كأنه   زميلةُ رتاكٍ من الجُون يرسمُ

ولعل حركة علامة الهداية على الطريق هذه تكون مؤكدة لحركة الطير الملموسة فى بداية القصيدة وفى نهايتها، ولحركة الشاعر وصحبه عبر صحراء ، تنضج أفكار الشاعر حول منطق/ كتابة الطير فى عرصات الدار، كما تجعله أكثر قدرة على تأمل الصمت الاضطرارى أمام بيت المحبوبة الذى تسكنه . وليس أمام الشاعر إلا منافسة الطير فى كتابتها أو محاولة فهم ما تخطه له وتعجم.

يستخدم ذو الرمة العناصر الأساسية فى القصيدة السابقة فى القصيدة التالية لها فى

الديوان (ج٣ ، ص١٥٨٦-١٥٨٩)، بل يستخدم صيغًا مشتركة بين القصيدتين ، ولكنه يركز هاهنا على الكلام/ الكتابة من خلال موتيف الأطلال وذكر للظعائن كما في بداية القصيدة الأولى. ونحن نعرف من خلال الشعر الجاهلى أن موتيف الأطلال أقرب إلى موضوع الكتابة، ولذلك نتوقع هاهنا أن «يتوسع» ذو الرمة قليلاً فى الإشارة إلى جدلية الكلام / الكتابة؛ قال (ج٢) ص١٥٨٦) :

١- خليليَّ عوجا ساعةً ثُم سَلِّما   عسى الربعُ بالجرعاءِ أن يتكلما

٢- تعرَّفْتُهُ لما وقفنا بِرَبْعِهِ   كأن بَقاياهُ تماثيلُ أعْجَمَا

٣- دياراً لِميَّ قد تَعَفَّتْ رسومها   إخالُ نواحيها كتابًا مُعَجَّما

فرجاء الشاعر أن «يتكلم» الربع جزء من محاولة تعرفه إياه، كما أن تحقق هذا الشاعر يتم فى حالة كون بقايا الربع «تماثيل أعجما» ، أى كتب أعجمية تستعصى على الشاعر أن يقرأها ولكنه يحسبها فى البيت الثالث «كتابًا معجما» : أى منقطًا مبينًا جامعًا بين الموقفين الجاهلى والإسلامى فيما يتصل بـ «الصورة» بخلفيتها البصرية فى الحالين. ذلك أن الشاعر فى حين يبدو «متعرفا» بقايا الربع فى الحالة الأولى برغم «غموضها» الكتابى، يرى أو يخال فى الحالة الأخرى أن نواحى «رسوم» بقايا الربع الدارسة «كتابا معجما» مما هو أدل على «وضوحها» الكتابى! ومع ذلك . فبقايا الربع فى الحالتين غير كاملة، غير متكلمة، يستنطقها الشاعر بالعطف والتسليم عليها مع صاحبيه، ورجاء أن «تتكلم» . ويتحقق الحوار من خلال هذا «التعرف» بوصف بقايا الربع «ديارا لمى» . وينقسم التعرف إلى شقين : الأول؛ «مستعجم» والآخر «معجم» وكأن ذا الرمة يتعرف بقايا الربع «الجاهلى» من خلال «بقاياه» الإسلامية فى نفسه وفى عقله الجديد. فى عبارة أخرى، كان ذو الرمة قادراً على «قراءة» تلك الكتابة القديمة التى هى أشبه بالنقوش من خلال وضعها فى رملة طيبة المنبت «جرعاء) أولاً، ثم «تنقيطها» ثانيًا، أى كأنه «وضع النقط فوق الحروف». كما «نقول» أحيانًا ، وإلا لم يكن ثمَّ معنى لذكر الحالتين معًا، على نحو ما نذهب .

بعد هذا التمهيد بالوقوف العارف يدخل الشاعر «نفسه» إلى عالم المحبوبة نفسها على نحو يتيح له فرصة تأمل ذاته التى يصفها فى مكان أشبه بالربع؛ أى فى حالة «تمثالية»، فى سياق من الغراب الأسود الذى أنذره بالفراق ، محاولاً فى الوقت نفسه «قراءة» حزنه الذى يتحول كذلك إلى شقين : أسى على مية وفراقها ، وأسى على من خلّفه الشاعر وراءه «من فصيح وأعجم» ؛ قال (ج٣ ، ص١٥٨٧) :

٤- دعانى الهوى من حب مية والهوى -أرى - غالبٌ منىَّ الفؤاد المُتيَّما

٥- فلمْ أرَ مِثْلـــىَ يَـــومَ بيْن طائــــر غدا غُدْوَةً وحْف الجناحين أسْحَما

٦- ولا مثل دَمْعِ العين يَوْم أكُفُّـــهُ وتأبى سواقيـه العُلا أنْ تَصَرَّما

٧- فَفيم ولولا أنْتِ لمْ أكثر الأســـى على مَنْ ورائى مِنْ فصيحٍ وأعجما ؟

ويمثل هذا السؤال الأخير إعادة صياغة للسؤال التقليدى فى موقف الأطلال . صياغة نقلت الموضوع (بقايا الربع) من حالة التشبيه المنطوى على غموض مباشر (كأن بقاياه تماثيل أعجما) وتأويل من الخارج إلى حالة الذات (ذات الشاعر) التى يدخل الربع فى وعيها من خلال الظن (تعفت ... إخال) ومحاولة كف دمع العين (يوم أكفه) ؛ وهو ما مهد للدخول فى عالم الرؤية النسبية للذات والموضوع على السواء .

وتعد هذه الصياغة جديدة لأن الشاعر الجاهلى لم يكن ليذكر أنه خلف وراءه أحداً كى يشكو بآخرة من صدود المرأة من جهة، ومن تركه أهله وراءه من جهة أخرى. والجديد هاهنا كذلك أن هذه الشكوى تستدعى إلى ذهن الشاعر الفكرة نفسها، المتمثلة فى «الفصيح» و«المستعجم» ، وإن كانت تومىء إلى البشر فى مقابلة الحيوان. ذلك أن الشاعر يترك وراءه ما يترك من «فصيح وأعجم» ليواجه ربعًا «فصيحًا وأعجم» كذلك . وكأن الشاعر يريد القول إنه يترك وراءه ما يمكن الحزن عليه «واقعيًا» كى يقف على ما يُحْزنُ عليه «شعريًا» . ولكن «واقعية» الصدود هذه تصطدم فى نفس الشاعر بمحاولته الحوار معها، ومن هنا تنشأ الفجوة لشعرية التى لاتزال فى حاجة إلى تأمل خارج الذات قليلاً.

وفى هذا السياق من التخلى والمواجهة «يرى» الشاعر نفسه فريداً فى حبه، فريداً فى حزنه، فريداً فى بكائه . وبقدر شدة حزنه لفراقه الوقاع «النثرى» تكون رغبته فى تعرف نفسه «شعريا» . ولتحقيق ذلك من خلال ناقته «يقطع» من أجل أن «يصل»، و«يُهْزِلُ» من أجل أن «يمتلىء»، و«يهدم» من أجل أن «يبنى» ؛ قال (ج٣ ، ص١٥٨٨-١٥٨٩) :

٨- فَرُبَّ بلادٍ قَدْ قَطعْتُ لِوَصْلكُـــــمْ على ضَامرٍ منها السَّنامُ تَهَدَّما

٩- كَكُدريَّة أوْحَتْ لِوردِ مُباكـــــــر كلامًا أجابت داجنًا قَدْ تَعَلَّما

١٠- إذا القومُ قالوا: لاعُرامة عندهـــا فساروا رأوا منها أساهىَّ عُرَّما

١١- نَضَتْ فى السرى منها أظلا ومَنْسِمًا بزيزاء واستبقت أظــــلاً وَمَنْسِما

ومن المهم أن نلاحظ أن الناقة «تشبه» القطا الكدرى وهو ضرب من القطا أغبر اللون، منقوش الظهر ، أصفر الحلق على نحو يستدعى إلى الذهن ألوان «الكتابة» نفسها، بل يستدعى ذكر الطائر فى البيت الخامس، بجانب الإشارة المهمة إلى «اللغة المشتركة» بين القطا وفرخها المعتاد عليها. لقد حققت القطا وفرخها ما عجز عنه الشاعر وبشر به الغراب ؛ أى ذلك التواصل الذى احتاج الفرخ أن يتعلم لغته من أمه . ولما كان الشاعر قد تعلم ذلك التواصل من القطا «الأعجم» فإن إفصاحه لم يعد مستغلقًا إلا على بعض القوم .

ويمكن أن نؤكد هذا الموقف الكتابى الجديد بمقابلته بموقف القطا / الناقة/ الشاعر عند كعب بن زهير، حيث تحتفظ القطا هناك بتراطنها مع أولادها «كما تراطنُ عجم تقرأ الصحف» وتحتفظ باستقرارها النفسى دون الشاعر وناقته (انظر عز الدين ١٩٨٩م، ص١٨٤-١٨٧) .

وهكذا بدأ الشاعر قصيدته بمحاولة اختبار قدراته على ممارسة هذا «التواصل» مع مى برغم بُعدها، من خلال الحديث مع النفس، وتأملها عبر الربع وبقاياه . وهاهو ذا الشاعر يقدم فروض الوصل كى يفرغ لتعلم منطق الطير ، فيبدو مجهداً (من خلال الناقة التى تمثله) أمام القوم الذين لايلبث الشاعر أن يخيب ظنهم فى نظرتهم إليه، مؤكدا أنه يوزع جهده بين ذاته وبين الآخرين، وأن النشاط الذى لايزال يحتفظ به قد ينطوى على الحدة والجهل، على نحو ربما جعله لايظهره فى المقام الأول.

أو لنقل إن سير الناقة على الأرض الصلبة (الزيزاء) يكلفها أجزاء من باطن خفها وطرفه ، تتخلص منه طواعية، جهاداً للنفس العازمة على الوصول إلى مبتغاها، مستبقية «أظلاً ومنسمًا» لنفسها كى تواصل رحلتها . ويكون هذا الاستبقاء لجزء من النفس/ الجسد موازيًا للحديث بين الشاعر ونفسه ولمى فى البيت السابع: «ولولا أنت لم أكثر الأسى على من ورائى».

فهذا الطرح لجزء من النفس فى الطريق من أجل الاحتفاظ بجزء آخر يؤكد وعى الشاعر بمتاعب الطريق عسى أن تنطق الأشياء أو يقرأها الشاعر. ولاشك أن هاهنا روحًا صوفية تأخذ بأطراف الشاعر وتملك عليه نفسه بحيث صح أن يفقد لغة الأشياء ومنطق الطير على اختلافها. بل نستطيع أن نرى الحالة السابقة التى لاحظناها لدى ذى الرمة من حيث وقوعه بين الكتابة القديمة غير المفهومة والكتابة الحديثة المفترض أنها مفهومة، فيصبح واقعًا فيما يشبه الاختبار الروحى والنفسى الذى يجبره على التضحية بجوانب من نفسه القديمة واستبقاء جوانب أخرى، تساعده على فهم العالم الجديد المولى وجهه شطره .

ولعلنا نذكر هاهنا قصة أو خبراً طريفًا (انظر الديوان ج١، ص٣٧٢-٣٧٣) ، نقله محمد بن الحجاج الأسدى وكان من أعلم بنى تميم، وكان أبوه يلقى ذا الرمة فى مرضه الأخير ويتفقده. قال : مررت بفلجة (وهى منزل على طريق مكة من البصرة بعد أبرقى حجر، وهو لبنى البكّاء). فقيل لى: هاتيك خرقاء صاحبة ذى الرمة. وهى إمرأة برزة (أى بارزة المحاسن) فنسبتنى فعرفتنى . ثم قالت : يابن أخى هل حججت قبل هذه المرة؟ قلت: نعم . قالت: فما منعك أن تمر علىّ ؟ إنى منسك من مناسك الحج. أما سمعت قول عمك ذى الرمة:

تمامُ الحج أن تقف المطايا على خرقاء واضعة اللثام

«وفى روضة الأعيان ٣١٩ بيتان منتزعان من بيت ذى الرمة ومنسوبان إليه، وهما (عن الديوان، ج٣، ص١٩١٣-، هـ١٢٣):

إذا الحجاج لم يقفوا بخرقا فليس لحجهم عندى تمام

تمام الحج أن تقف المطايا على خرقا وتقرئها السلام

وهكذا لايتم الحج الجديد رمزيا إلا بالمرور على المنزل القديم بوصفه منسكًا من مناسك الحج الروحى والشعرى لدى ذى الرمة وصاحبته ، على نحو ما لايمكن تعلم اللغة الجديدة والاعتياد عليها إلا بمراجعة اللغة القديمة ووصلها بالجديدة. وهاهنا فحسب يمكن للشاعر أن يصبح قادراً على الوحى مثل وحى القطا الكدرية إلى الورد المباكر . أما الوحى (ومن معانيه الكتابة) فهو قصيدة الشاعر الذى «قد تعلم» : فرد على القوم سوء ظنهم بشىء من القول ، واستبقى بعضه لنفسه .



الفصل الثالث

«ما بالُ عَيْنِكَ مِنْها الماءُ يَنْسَكِبُ»

تحليل بائية ذى الرمة

فإذا رجعنا إلى كلمة ذى الرمة التى على الباء ، التى لم يزل يزيد عليها حتى مات- على حد تعبير الأصمعى، وجدنا أنها يمكن أن تمثل لنا باخرة موقفه الأساسى فيما يتصل بوعى الكتابة وكتابة الوعى؛ وهو الموقف الذى حاولنا استجلاء طبيعته فى الفصول السابقة. وقد حظيت هذه القصيدة بشروح مفردة، تزيد على العشرة، منها شرح محقق للصنوبرى الشاعر (ت٣٣٤هـ) (انظر حلاوى، ١٩٨٥) . ولعل التحليل المفصل لهذه القصيدة الطويلة (١٢٦ بيتًا) يسمح لنا بتجميع كل الملاحظات السابقة فى سياق أكبر من شعر ذى الرمة نفسه .

وبداية ليس فى القصيدة جزء ثالث للفخر على طولها الواضح مما يذكرنا بالقصيدة الجاهلية وبخاصة قصيدة الأطلال فى بعض أنماطها المتعارف عليها بين جمهور الباحثين؛ حيث يختفى جزء الفخر أو يمتزج بالرحيل الذى يقوم مقام الفخر والرحيل معًا فى بعض الأحيان.

تمضى القصيدة (ج١، ص٩-١٣٦) على النحو الآتى :

١- النسيب : ١-٢٧ :

أ- البكاء على الأطلال : الأبيات ١-١٠ .

ب- وصف مى : الأبيات ١١-٢٤ .

ج- ذكر خيال مى (موتيف انتقال) : الأبيات ٢٥-٢٧ .

٢- الرحيل : ٢٨-١٢٦ .

أ- وصف الناقة : ٢٨-٣٤ .

ب- تشبيه الناقة بالحمار الوحشى: ٣٥-٦١ .

ج- تشبيه الناقة بالثور الوحشى : ٦٢-١٠١ .

د- تشبيه الناقة بالظليم : ١٠٢-١٢٦ .

وسوف نتناول القصيدة على أساس المخطط السابق فى ضوء الأطروحة التى يقوم عليها هذا الكتاب . أما أبيات الأطلال فهى:

١- ما بَالُ عَيْنِكَ منها الماءُ يَنْسَكِبُ	كأنهُ من كُلى مفْرِيَّةٍ سَرِبُ
٢- وَفراءَ غَرْفِيَّةٍ أثْأى خَوارِزُها	مُشلشِلٌ ضَيَّعَتْهُ بينها الكُتَبُ
٣- اسْتَحْدَثَ الرَّكْبُ من أشياعِهِمْ خَبَراً	أمْ راجعَ القلبَ من أطرابه طَربُ
٤- أمْ دِمْنةٌ نَسَفَتْ عنها الصَّبا سُفَعًا	كما تُنَشَّرُ بعد الطَّيَّةِ الكُتُبُ
٥- سَيلاً من الدِّعْصِ أغشَتْهُ مَعارِفَهَا	نَكْباءُ تَسْحَبُ أعلاهُ فَيَنْسَحِبُ
٦- لا بلْ هو الشوقُ من دارٍ تَخَوَّنَها	ضَرْبُ السحابِ ومَرٌّ بارِحٌ تَرِبُ
٧- يبدو لعَينَيكَ منها وهى مُزْمِنَةٌ	نُؤْىٌ ومستوقدٌ بالٍ ومُحْتطبُ
٨- إلى لوائحَ من أطلال أحْوِيَةٍ	كأنها خِلَلٌ مَوْشِيَّةٌ قُشُبُ
٩- بجانب الزُّرْقِ لم تَطمِسَ مَعالمَهَا	دوارجُ المُورِ والأمطار والحِقَبُ
١٠- ديارُ مَيَّةَ إذْ مَىٌّ تُساعِفُنَا	ولايرى مثلها عُجْمٌ ولاعَرَبُ

أما الصورة المستحدثة فى الأبيات السابقة فهى التى فى البيت الرابع الخاصة بالربط بين حركة الريح على الدمنة حتى استبانت الأرض كما تنشر الكتب بعد أن كانت مطوية. وهاهنا إشارة إلى نوع من الكتب، يبدو على شكل لفات أسطوانية من ورق البردى غالبًا بين ٢٠ , ٣٠ سنتيمتراً ، وهذا حسب النموذج الإغريقى المأخوذ أساسًا من الحضارة المصرية القديمة (انظر دال، تاريخ الكتاب، الترجمة العربية ١٩٥٨، ص١٥) ، كذلك ثمة صور أخرى «تقليدية» فى الأبيات نفسها ولكنها ترفد صورة الكتابة فى البيت الرابع فى سياق الفكرة التى تشغل ذهن ذى الرمة. من هذه الصور صورة انسكاب الدموع من عين الشاعر فى البيتين ١-٢ . فالشاعر يستخدم فيها كلمة «الكُتَبُ» بمعنى: الخرز جمع كُتْبَة . وكلما جمعت شيئًا إلى شىء فقد «كتبته» وسميت «الكتيبة» : كتيبة لأنها تكتبت واجتمعت ومنه : «كتبتُ الكتاب»، إذا جمعت حروفًا إلى حروف ، وقوله : «ضيعته» يريد : الكتب، أى: الخرز ضيعت الماء فيما بينها ، فهو يشل»؛ أى يتصل قطره. ثم إن ذا الرمة سوف يستخدم فى البيت الرابع كلمة «الكُتُبُ» بهذا المعنى الأخر المعروف . وكما رأينا من قبل يبدو ذو الرمة حريصًا دائمًا على

استخدام كلمة بعينها بمعنيين مختلفين فى السياق نفسه، ثم نكتشف أنه يربط بينهما فى عقله بشكل أو بآخر.

ومن الملاحظ أن ذا الرمة يبدو معنيًا منذ البداية بصورة الماء فى سياق من التقطع والتسرب الناتج عن فساد خرم أو عن خرز المزادة المرقعة ببعض الجلد. وهذا «الفساد» ينتقل إلى عينى الشاعر فيبكي سواء أكان هذا البكاء والحزن من خبر جاءه أم من شوق هاجه . ثم يستأنف السؤال فى البيت الرابع بالعطف على البيت الثالث أو بالتعلق بالبيت الأول نفسه، فى هذا السياق يصبح كشف الطبيعة عن الأرض التى سكنها الإنسان يومًا كشفًا عن المجهول الذى تنطوى عليه «الكتب» قبل نشرها . فى عبارة أخرى، يرى الشاعر أن كشف الطبيعة عن نفسها لايكتمل إلا بـ «قراءة» الإنسان لها، وتكون هذه القراءة كذلك مواجهة للمصير «المكتوب» أو المجهول سواء أكان خبراً آتيا من الخارج أو خفة تأخذ المرء من الحزن والفزع إذ يدرك طرفًا من حقيقة الأمر. ويؤكد لنا «وجه الشبه» نفسه بين الدمنة والكتابة هذا الوجه فى تأويل الصورة : فالسفع هى «الطرائق» السود تضرب إلى الحمرة»، أو هى «ما فى دمنة» الدار من زبل أو رمل أو رماد أم قمام متبلد تراه مخالفًا للون الأرض»، وتأتى ريح الصبا، وهى «ريح تستقبل البيت، قيل : لأنها تحن إلى البيت، لتنسف آثار الإنسان وتعيد الأرض إلى حالتها الأولى التى تستبين فيها الدمن ويتميز لونها بسواد الرماد وغير ذلك. وكأن السفع هى الكتابة المؤقتة التى يسرع الإنسان بكتابتها على الأرض ويتركها خلفه فتأتى ريح الصبا. أو تأتى روح الإنسان لتستقبلها وتقرأ فيها تاريخها فى المكان فلاتشفى لها ظمأ برغم أن هذه «السفع» تأخذ شكل السيل من الرمل. وكانت النكباء (وهى ريح منحرفة تأتى بين ريحين)، وتهلك المال وتحبس القطر، أو هى الرياح عامة) قد غطت معارف الدمنة هذا السيل من الرمل فجاءت الصبا (التى تهب من موضع مطلع الشمس إذا استوى الليل والنهار، ومهبها من مطلع الثريا إلى بنات نعش) فنسفته عنها. فالصبا إذا هى ذلك الشوق (فى البيت السادس) إلى دار، تخونها ضرب المطر الخفيف والريح المتربة. والصبا بالتالى هى التى تعيد ترتيب أوراق الإنسان فى الطبيعة ، وهى بطبيعتها تسوى بين الليل والنهار، وتأخذ بدايتها من الحياة/ الثريا لتنتهى إلى الموت/ بنات نعش. ولاشك فى أن ذا الرمة على وعى ضمنى بكل هذا التاريخ الكونى للريح وعلاقتها بالنجوم، وعلى وعى بأن الريح، كما يذهب بعض المعاصرين ، «تعاطى» الذات شيئًا من صفتها فتكون الذات منها وهى من الذات لاشىء

يفصل بينهما ، ...». (عبد البديع ١٩٧٦، ص١٣٠) . بل لعل استخدام أكثر من ريح هاهنا يكون من سبيل السقيا والرحمة التى ينطوى عليها ذكر القرآن والحديث لها جمعًا فى مقابل ذكرها إفراداً على نحو ينطوى على معنى السكون والموت .

وهاهنا نكتشف كذلك مستوى آخر من مستويات الدمنة: أى مستوى «المعارف»: أو ما عرف منها . فكشف الصبا عن معالم الدمنة التى غطتها ريح أخرى هو بمثابة تعليم الإنسان الكتابة والقراءة، وحثه على الكشف عن «شوقه» إلى «داره» التى انفصل عنها لسبب أو لآخر. ولذا فلا الأمطارولا الزمن طامس لمعالم الأطلال من وجهة نظر الشاعر، على حد تعبيره فى البيت التاسع . وهاهنا أيضًا تلتقى «الدموع» المنسكبة انسكابًا متصلاً مع الأمطار الغزيرة من حيث أن كليهما «ماء» لايحول سقوطه دون «المعرفة» التى يعيها المرء.

ولعل الإشارة إلى فكرة «طى السجل» فى الآية الكريمة : «يوم نطوى السماء كطى السجل للكتب » (الأنبياء ١٠٤) تستدعى» الدمنة / الحجر فى مقابل السجل / الحجر، وهو ما يمكن أخذه بوصفه أصل الصورة الجاهلية: أى صورة الكتابة على الحجر. والسجل فى الأصل الحجر الذى يكتب فيه ، ثم سمى كل ما فيه من قرطاس وغيره سجلاً. ولكن تحول معنى السجل إلى الصحيفة فى القرآن جعل ذا الرمة ينقل الصورة من الكتابة الجاهلية الساكنة على الحجر إلى الكتابة المتحركة فى الكتب «المنشورة» بعد طيها، وتعكس حركة النشر هذه نشاط الإنسان الراغب فى المعرفة والمستغرق فى تأمل ذاته، أو فى عبارة أخرى، تعكس رغبته وسعيه فى «إنضاج» عقله وروحه من خلال عملية الكتابة ومن خلال القراءة المعبر عنها هنا بعملية «نشر» الكتب نفسها بعد أن كانت مطوية دونه. ولاشك أن ذا الرمة فى صورته هذه يفتح- بالنظر إلى آية الأنبياء- طاقة للنظر والتأمل، مدفوعًا بحفز الكتاب الكريم الإنسان إلى التأمل والنظر فى النفس والعالم من حوله (يمكن للقارىء أن يعود هنا إلى كتاب خصب فى معالجة موضوع النفس فى القرآن الكريم : عز الدين اسماعيل، نصوص قرآنية فى النفس الإنسانية ١٩٨٦) . ولكننا نلاحظ هنا «حزن» الإنسان من خلال الربط بين نشر الكتب وتذكر الراحلين عن الدمن. فالحزن هنا مستأنف بين هذا البكاء «الشفاهى» ومواجهة الذات «الكتابية» . ولاشك أن الموقف القرآنى العام حول النفس لايزال يذكر البشر بأصلهم وبالجنة التى طردوا منها من جهة، وأن كل شىء مقدر لهم ومكتوب فى لوح مرصود (أو سجل كتب فيه عذاب الكفار بخاصة) من جهة أخرى. فأحد مستويات الصورة يرتد إلى هذا الأفق الدينى

الإسلامى فى وعى ذى الرمة. ومن ثم فإن حزن الشاعر هنا له عمق تاريخى ، يزيد من درجة مأساويته «اطلاع» الإنسان على هذه الحقيقة، وزيادة وعيه بها من خلال «قراءته» لها نصًا مكتوبًا . وفى عبارة مختصرة ، يقوم ذو الرمة هنا بإعادة قراءة للقرآن من خلال شعره لعله يكشف عن مدى «علمه» بالأمر.

وإذا عدنا إلى الصورة مرة أخرى فربما وجدنا معنى أكثر خفاء، يجعل هذه «الكُتَب» بمعنى الخرز فى البيت الثانى من قبيل «الكُتُب» التى تنشر بعد طيتها فى البيت ؛ من حيث تنبىء الكتب المضيعة للماء وللشاعر بين الخبر المحزن والشوق المفزع بما تضمنته الكتب المنشورة/ الدمن من أسباب للحزن والشوق معًا . وفى البيت السابع يبدو هذا الظهور للأطلال أمام عينيه «يبدو لعينيك» أشبه بظهور الكتب التى تنشر أمامه بعد طيتها حيث يكون النشر هنا عبارة عن بسط الكتب المطوية فى شكل أسطوانى، ويكون الكتاب المنشور غالبًا قطعة واحدة موصولة الورق. ويعد عنصر الزمن «وهى مزمنة» كذلك من قبيل الوعى الراهن بالأطلال فى سياق من «بقاياها» التى تتمثل هنا فى بطائن أجفان السيوف الموشاة الجديدة على نحو يوحى بتلك الحرب القديمة الجديدة التى تضطر أهل الأطلال إلى الرحيل عنها. فـ «لوائح» الأطلال، أى معارفها مرة أخرى، هى التى تجذب عينى الشاعر إلى هذا «الإحراق» المنضج للقوم عبر بطائن أجفان السيوف التى توحى كذلك بالشباب . وهكذا يكون تخيل الأطلال بوصفها «خللاً» لاقيمة لها دون السيوف على نحو ما تكون الديار لاقيمة لها دون أهلها. وكونها جديدة يعنى أن الزمن أو الطبيعة لم يستطيعا أن يطمسا معالم الأطلال أو إغراقها فى الزمن، أو هى «جديدة» فى عين الشاعر بمثل ما تكون كل «قراءة» نظراً جديداً حتى لو كان «القشب والقشيب : الجديد والخلق»، فكون الكلمة من الأضداد يقوى من المعنى المأخوذ من تأويل الصورة كلها أكثر من أن يكون ذو الرمة «أراد الخلَق .. لأنه يصف أثراً دارسًا باليًا ، فهو بالخلق أشبه منه بالجديد»- على حد تعبير أبى الطيب اللغوى (الديوان هـ٣، ص٢٢) .

ينهى ذو الرمة وحدة النسيب الأولى بالبيت العاشر الذى يشير فيه إلى العجم والعرب؛ وهو ما يستدعى مرة أخرى فكرة الكتابة «الجاهلية» إلى الذهن. فالشاعر الجاهلى يصف دائمًا الأطلال بأنها مثل الكتابة « الأعجمية» التى قد تحمل فى الوقت نفسه طابعًا دينيًا على نحو من الأنحاء . ولم يكن ثمة قصد إلى ذكر أن تلك الكتابة «عربية» لسبب بسيط هو أن هذه الكتابة لم تكن قد تطورت بعد تطوراً ماديًا كافيًا لأن يدخلها فى وعى الشعراء وذاكرتهم ،

كما أنهم كانوا ما يزالون يحيون فى عالم شفاهى متحول إلى الكتابية بالمعنى الأشمل. أما ذو الرمة ومعاصروه فكانوا على رأس نهاية عصر الشفاهية وبدايات التحول الكتابى بالمعنى «المادى» والشعرى معًا ، ولذا نرى فى شعرهم الوعى بالكتابة العربية واضحًا على نحو ما بينا فيما سبق.

ولكن «مية» فى البيت العاشر تتعالى على كل من العرب والعجم وتتفوق عليهم جميعًا تفوقًا ، يخرجها من باب خفى عن دائرة المقارنة المحتملة بالمصير الجاهلى أو حتى المصير الإسلامى الراهن فى خيال الشاعر. ذلك أنه إذا كانت الصحف المنتشرة فى البيت الرابع توحى بقراءة ما (قد تكون دينية إسلامية) لمصير القوم الراحلين (العصر الجاهلى) فإن ذا الرمة ليس بصدد مقارنة بين المصيرين أو انحياز لأحدهما بقدر ما هو بصدد محاولة لتجاوز كليهما معًا. ولعل عبارة العجم والعرب نفسها تستعدى حديثًا بعينه (ليس لعربى على أعجمى فضل إلا بالتقوى)، ولعل هذا هو ما كان فى ذهن ذى الرمة: إذ نراه فى البيت ٢٢ يؤكد أن «مى» اختلبت عقله بوصفه كريمًا وذا إسلام. إن ذا الرمة يقوم باخرة بمراجعة لنفسه ولمن حوله بمساعفة مى له ؛ وهى مساعفة تنتمى إلى الماضى بقدر ما تنتمى إلى الحاضر، ولكنها لاتتوقف عند أحدهما؛ وتلك هى طبيعة الموقف الشعرى والعقلى الذى وجد الشاعر نفسه فيه. وقد جعلت هذه المساعفة الشاعر ينعش ذاكرته متأملاً فيما حوله على نحو ما يوحى نشر الكتب بعد طيها.

وفى هذا الوصف لمى فى الأبيات (١١-٢٢) يركن الشاعر إلى صورة مثالية، جعل إطارها ذلك التفرد فوق العجم والعرب فى البيت العاشر. ولكننا سوف نرى أن موقع الشاعر من هذه الصورة هو موقع الإنسان المتعلق بالدنيا أكثر من تعلقه بإعادة تأملها كما رأينا فى الوحدة السابقة. ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر على وعى بهذا بحيث يكشف لنا فى نهاية النسيب عن موقعه من الصورة بشقيها : المثالى والواقعى. على أن الصورة «الواقعية» نفسها هذه تعدل من الصورة المثالية الأولى من حيث كان إطارها «مى» المتعالية على العجم والعرب معًا. فإذا كانت بداية النسيب البكاء ونهايته المعاناة فإن جهد الشاعر فى هذه المرحلة هو إعادة تأطير الصورة، إذا صح التعبير، بـ «مى» المتعالية على الثقافة المتاحة والداخلة فى الطبيعة المفتقدة: قال ذو الرمة (ج١، ص٢٦-٣٨) :

١١- براقةُ الجيـد واللَّبَّات واضحــةٌ كأنها ظبيــةٌ أفضى بها لببُ

١٢- بينَ النهارِ وبينَ الليلِ من عقد ... على جوانبه الأسْباطُ والهَدَبُ
١٣- عَجزاءُ ممكورةٌ خُمْصانَةٌ قَلِقٌ ... عنها الوشاحُ وتَمَّ الجسمُ والقَصَبُ
١٤- زَيْنُ الثِّيابِ وإن أثوابُها استُلِبتْ ... فوق الحشيَّةِ يومًا زانَها السَّلَبُ
١٥- تُريكَ سُنَّةَ وجْهٍ غيرَ مُقْرِفَةٍ ... ملساءَ ليس بها خالٌ ولاندبُ
١٦- إذا أخو لذَّةِ الدُّنيا تبطَّنها ... والبيتُ فوقهما بالليلِ مُحتجبُ
١٧- سافَتْ بطيِّبةِ العِرنينِ، مارِنُها ... بالمسك والعنبر الهنديِّ مُختَضِبُ
١٨- تزدادُ للعَيْنِ إبهاجًا إذا سَفَرتْ ... وتَحْرَجُ العينُ فيها حين تنْتَقِبُ
١٩- لَمْياءُ في شَفَتَيْها حُوَّةٌ لَعَسٌ ... وفي اللِّثاتِ وفي أنيابها شَنَبُ
٢٠- كَحلاءُ في بَرَجٍ صَفراءُ في نَعَجٍ ... كأنها فِضةٌ قد مسَّها ذَهَبُ
٢١- والقُرْطُ في حُرَّةِ الذفرى مُعلَّقةٌ ... تباعدَ الحبلُ منه فهو يَضْطربُ
٢٢- تلكَ الفتاةُ التي عُلِّقْتُها عَرَضًا ... إن الكريم وذا الإسلام يُختَلَبُ
٢٣- ليالِيَ اللهْوُ يَطْبِيْني فأَتْبَعُهُ ... كأنني ضاربٌ في غَمْرةٍ لَعِبُ
٢٤- لا أحسَبُ الدَّهْرَ يُبلي جدةً أبداً ... ولاتقَسَّمُ شَعْبًا واحداً شُعَبُ

تدخل «مي» هاهنا في الطبيعة «ظبيةً» مطمئنة في رعيها ومنسجمة في عالمها في الغداة والعشي، كما تسترد إنسانيتها حسنة طي الخلق «ممكورة» مما يذكر بالكتب المنشورة بعد طيها، وضامرة البطن «خمصانة» و«قلق عنها الوشاح» مما يذكر بالكلى المفرية، لكن الصورة هنا تخلو من التوتر الملاحظ في البداية مع الكتب والكلى من حيث يؤكد الشاعر أن خلق «مي» حسن سواء لبست ثيابها أو استلبت منها، وأن ليس بجسمها ندوب ... ، وكل ذلك في مقابل الفساد الذي لحق بالديار والشاعر والكلى المفرية عندما فرق الدهر بينهما.

ينهي الشاعر هذه الحركة الثانية من النسيب ببيتين ٢٣-٢٤ مضمنًا إشارة مهمة في كل منهما: الأولى إلى «الماء» والأخرى إلى «الثوب»، وهما فكرتان يستخدمهما الشاعر في قصيدته على نحو لافت للانتباه . أما العنصر المشترك في البيتين فهو الزمن الذي جمع بين الشاعر و«مي» في الماضي وفرق بينهما في الحاضر. وتأمل البيت الأول هنا يوحي بأن الإنسان يتعرض في زمن الشباب إلى اختبار لقدراته في مواجهة الحياة وممارستها على السواء، أما

بالنظر إلى زمن تال فإن ما بدا كأنه «لعب»، يحرر المرء من مخاوفه الكامنة فى نفسه بوصفه كائنًا زمنيًا ، يتشكل فى البيت الثانى وكأنه «غرق» فى ذاك الزمن / الماء. وهذا المعنى هو ما يمكن استخلاصه من صورة الماء فى الحركة الأولى من النسيب حيث ينسكب الماء وينسرب. ويضيع، ويضرب الديار، وإن لم يطمس معالم الأطلال متضامنًا مع الزمن . ونلاحظ أن هذا الذكر المسترسل للماء فى الحركة الأولى يقابله عدم ذكر له إلا فى البيت ٢٣ من الحركة الثانية حيث جمع الشاعر بين العنصرين ذاتهما : الماء والزمن . فكأن ما أبكى الشاعر فى الزمن الحاضر (الأطلال) هو الذى أغراه باللهو فى الزمن الماضى (وصف المرأة) .

أما فكرة «الثوب» فيخترقها الزمن كذلك، إذ صح التعبير. وإذا كان الزمن يحيط بالشاعر فى البيت الأول من خلال الطبيعة/ الماء فهو يحيط به فى البيت الثانى من خلال الثقافة/ الثوب. ولكننا نرى أن فكرة الماء رابضة فى البيت الثانى نفسه من حيث كان الشاعر يصف أحياء كانوا مجتمعين فى الربيع، فلما قصدوا المحاضر تقسمتهم المياه» . وهكذا لايقابل ذو الرمة بين الطبيعة والثقافة مقابلة ضدية بقدر ما يداخل إحداهما فى الأخرى. وعلى هذا يقوم جوهر تفكيره الشعرى على نحو ما بينا فى أكثر من موضع من هذا البحث. وفى هذا السياق يذكر الشاعر «الثوب» فى البيت ١٦ حيث يجعل المرأة كالرداء له وهو «أخو لذة الدنيا» يتبطنها. وكذا ترد فكرة الثوب فى الأبيات ١٣-١٤ و١٨ . فكأن ذهاب المرأة هنا بمثابة إخلاق الدهر للثوب الذى مثلته المرأة له «وشاحًا قلقًا» ورداءً .

وتجمع لنا فكرة «الثوب» هذه كثيرا من أطراف المعنى المركزى للقصيدة : فصورة الكتابة فى البيت الرابع نفسها تنطوى على فكرة الثوب من حيث تستخدم فكرة «الطى»؛ وهى الفكرة التى يستخدمها القرآن فى آية الأنبياء فى سياق السماء/ السجل/ الكتابة؛ وقد ترامت الفكرة فى الاستخدام اللغوى إلى مقام حركة الإنسان نفسه؛ يقال: «ما أحسن طِيَّته وجلسته!» يريد الحال التى يجلس عليها. فتأكيد عنصر الثقافة هنا جوهرى فيما يتصل بالإنسان والزمن؛ ويعضده الشاعر بالإشارة فى البيت الثامن إلى بطائن أجفان السيوف «الخلل» التى تبدو جديدة (أو قديمة) ؛ وهو ما يشعر بشىء من التحدى للشاعر من قبل «الثقافة» ذاتها. ولعل هذا ما نجد لمحًا واضحًا إليه فى البيت ٣٢ عندما يصف الشاعر الناقة تمضى به وهو مثل السيف، كما أنه «منخرق السربال»؛ أى تشققت ثيابه من طول السفر.

ومن ناحية أخرى، يربط الشاعر بين الماء والسيف فى البيت ٥١ حيث ينزع ماء العين التى

تقصد إليها الأتن «جدول» أو نهر آخر يذهب به وهو «منصلت»: كالسيف فى مضائه بين النخل الصغار . فالفكرتان (الماء والشوب) هنا تلتقيان من خلال «السيف» الذى يأتى كذلك فى سياق النخل الذى يمثل «حمى» يدافع عنه ويقاتل دونه. ويشير الشاعر فى البيت التالى ٥٢ إلى الصياد المقتنص «رذل الثياب»، وقد نسبه الشاعر «إلى الفقر ليكون أحرص على الصيد»؛ وهو يحمل سهامًا تهديها نصالها. والصياد هنا يمثل عائقًا أمام الشاعر/ الثقافة من خلال الحمار الوحشى / الطبيعة . وهو كذلك يمثل الجانب «الوحشى» أو البدائى من الإنسان البائس «خفى الشخص»، الذى جعل الشاعر حفيرته التى يختفى فيها للوحش زريًا؛ أى الحفيرة التى يجعل فيها الراعى الجداء. وفى مقابل ذلك نجد أن الشاعر فى البيت ٤٥ يصف الحمار الوحشى من خلال الثقافة / الإنسان المهموم : (ج١ ، ص٥٨) :

٤٥- كـأنـهُ مُـعْـوِلٌ يـشْـكـو بـلابـلـهُ   إذا تَـنَـكَّبَ مِـن أجْـوازِهـا نَـكِـبُ

وهذا الوصف عادة ما يكون للصياد نفسه ولكنه هنا أقرب إلى الشاعرالمهموم، بسبب من توتر علاقته بجماعته التى يقودها إلى «الماء»، منه إلى الصياد «المنزرب» ، وسوف يصور الشاعر الصياد فى وحدة الثور الوحشى بأنه يحتال لصيده ، وقد وجد أباه يكسب بذاك الكسب فهو يقلده ، كما أنه «أطلس الأطمار» أى ملابسه وسخة مخلقة، ليس له من المتاع إلا الكلاب وصيدها (البيتان ٨٧-٨٨). ففكرة الأبوة هنا معكوسة؛ بمعنى أنها غير فعالة على نحو إيجابى وأنها تفتقر إلى «كبر» ؛ أى عزة نفس، لدى الثور، تعينه وتحفزه إلى مواجهة الكلاب والتغلب عليها (الأبيات ٨٥-١٠١) .

أما هاهنا فترد صورة الحمر الوحشية على نحو يذكر بصورة القوم الذين فرق بينهم الدهر (من خلال إخلاق «الشوب» الذى كان يجمعهم) فى النسيب فى سياق احتل منه الماء/ الخطر مكانًا أساسيًا ؛ قال (ج١، ص٦٧-٦٨) :

٥٤- كـانـت إذا ودَقَـتْ أمـثـالُـهُـن لـهُ   فـبـعـضُـهـن عن الألاَّفِ مُـشْـتَـعَـبُ

... ...

٥٦- فَـعرَّضَتْ طَلَقًا أعناقَـها فَـرَقًا   ثُم اطَّباها خَريرُ المـــاء يَنْسَكِـــبُ

وتستدعى هذه الصورة الأخيرة صورة الشاعر فى النسيب فى البيت الأول من الحركة الأولى والبيت ٢٣ من الحركة الثانية؛ حيث «تنسكب» دموع الشاعر فى البيت الأول، و«يطبيه»

اللهو فى البيت الآخر كأنه «ضارب فى غمرة لعب». فكأن المغامرة فى حالة الحمر الوحشية، مغامرة البحث عن الماء/ الحياة، هى نفسها مغامرة الشاعر حين يدعوه اللهو إلى «تحرير» نفسه من مخاوفها سابحًا فى بحر الحياة.

ويعيد الشاعر استخدام هذه العناصر مرة أخرى فى وحدة الناقة / الثور الوحشى (الأبيات ٦٢-٨٤ بخاصة) على نحو يعمق التجربة الأساسية التى تقوم عليها القصيدة . وإذا بدأنا هنا من الفكرة الأخيرة؛ أى فكرة «دعوة» الطبيعة للشاعر وللحمار الوحشى إلى المغامرة وجدنا أن «الرِّبب» تدعو الثور الوحشى فى بداية الأمر قبل أن يتعرض إلى خطر الصائد وكلابه : قال (ج١ ، ص٧٧) :

٦٥- أمسى بِوَهْبِين مُجتازاً لمرتَعه   من ذى الفوارس يدعو أنْفُه الرِّبَبُ

«يقول : لما شم الثور الربب أتاها ، وكأنها دعته إلى نفسها». والربة بقلة ناعمة . ومن الواضح أن هذا أسلوب فى العربية ولكن استخدام ذى الرمة له على هذا النحو فى قصيدته يعطيه مصداقية شعرية ذات قيمة خاصة . فتوجه الإنسان أو الحيوان نحو الطبيعة هنا أشبه بالحركة «الطبيعية» التى فيها من الاستجابة قدر ما فيها من المبادرة حتى يأتى ما يعكر صفو هذا التآلف من عوامل الشر أو الحاجة التى تضر بالنفس قدر ما تلحق الضرر بالآخرين. ولعل ذكر «ذى الفوارس» فى البيت نفسه يوحى فى اللحظة نفسها بالخطر الكامن فى «الدعوة» البريئة هذه التى هى أشبه بالدنيا الفانية تدعو الإنسان إلى نفسها فتنسيه نفسه، إذ صح التعبير.

من ناحية أخرى ، يبدو الثور (البيت ٦٦) فى وسط «أثباج» من «عجمة الرمل»، «لها خبب» أى : طرائق ، وهى شبه الطية من الثور ، مما يذكر بالأطلال / الكتابة/ الرمل فى بداية النسيب. وتمتد الصورة فى البيت التالى إلى ذكر الظلام بوصفه لباسًا للثور بالإضافة إلى الماء المنسكب كذلك؛ : قال (ج١ ، ص٨٠) :

٦٧- ضَم الظلام على الوحشى شملتهُ   ورائحٌ من نشاص الدلـــو منسكب

ويقوم الرمل للثور «الناشط» (أى الذى يخرج من أرض إلى أخرى) و«الشبب» (أى الذى تم سنه وذكاؤه مقام المرأة لأخى لذة الدنيا من حيث الدفء والستر حماية من المطر (البيت٦٨) .

وقد رأينا ذا الرمة حريصًا على الانتقال من الثقافة إلى الطبيعة ثم إلى الثقافة مرة أخرى في السياق نفسه، على نحو يقوى من منظوره الخاص إلى الإنسان بوصفه مستوعبًا لما يجرى من حوله، ومنعكسًا على ذاته فى الوقت نفسه. وقد سبقت الإشارة إلى الحمار الوحشى / المعول الذى يشكو همومه. ومن المعروف أن الحمار الوحشى فى القصيدة «استعارة» للناقة التى تمثل كذلك الشاعر نفسه. فالدائرة هنا مكتملة : الشاعر / الناقة/ الحمار الوحشى / المعول (الشاعر تأويلاً) ، وفى وحدة الحمار الوحشى نفسها (البيت ٤٧) بعد وصف الشاعر الحمار بالمعول (البيت ٤٥) يصف الشاعر الأتن (ج١ ، ص٦٠-٦١) :

٤٧- كـأنَّهـا إبـلٌ يـنـجـو بـهـا نَـفَـرٌ   مـن آخـريـن أغـاروا غـارةٌ جَـلَـبُ

٤٨- والـهَمُّ عَينُ أثالٍ مـا يُـنـازعُـهُ   مـن نـفـسـه لسـواهـا مَـوْرِداً أرَبُ

فالأتن وهن جزء من الحمار وهم عليه يصبحن «إبلاً» ينجو بها «نفر» يمثل الشاعر جزءا منهم، بل لعله أهم فرد فيهم كما هو واضح من البيت ٤٨ حيث ينتقل النزاع بين النفر والآخرين إلى الشاعر ونفسه، والهدف هو الماء: كورد الخطر دائمًا . ولعل هذا الخطر هو الذى يحول الحمر نفسها إلى جناح صقر يطارد ذكر الحبارى فى آخر بيت من وحدة الحمار الوحشى: قال (ج١، ص٧٣) :

٦١- كـأنَّـهـن خـوافـى أجْـدَلٍ قَـرِمٍ   وَلَّـى لِـيَـسـبِـقَـهُ بـالأمْـعَـزِ الخَـرَبُ

أى أن الأتن المطارَدة تصبح من شدة خوفها مطارِدة فتحتفظ بـ «وحشيتها » التى تسلمها بدورها إلى الثور الوحشى من خلال التشبيه الرئيس للناقة فى البيت التالى الذى يستهل وحدة الثور.

ولكننا نجد فى وحدة الثور هذه صورة موازية لتلك التى أشرنا إلها منذ قليل للحمار والأتن، وذلك من خلال بيت مزيد بعد البيت ٦٥ الذى أشرنا إليه من قبل فى سياق دعوة الطبيعة الحمار إلى نفسها. وهذا البيت هو (ج١ ، ص٧٧-٧٨ ، هـ٥) :

[كـأنَّهُ ونِـعَـاجُ الرَّمْل تَـتْـبَـعُـهُ   عَـشِـيَّـة مَلِكٌ بـالـتـاج مُـعـتـصِـبُ]

فهاهنا يعود الشاعر / الناقة الثور إلى الملك / الثور / الناقة / الشاعر وبذا تكتمل الدائرة مرة أخرى ويتخلص الثور الفريد فى هذا البيت المزيد من وحدته ليوازى الفحل وأتنه فى الوحدة السابقة. ولكنه سرعان ما يستعيد وحدته فى بيت آخر يشبهه فيه الشاعر برجل وحيد، عليه قباء أبيض أو لابسه (ج١، ص٨٧) :

٧٤- تَجْلو البـوارقُ عن مُجْرَمِّزٍ لهَقٍ   كأنه مُتَقَبِّىٌ يَلْمَقٍ عَــزَبُ

وصورة الرجل اللابس قباء هذه تستدعى صورة الشيخ الحكيم التى نصادفها فى الشعر الجاهلى بخاصة، ولكننا هنا نستطيع أن نرى فكرة الثوب مرة أخرى فى سياق الماء / المطر الذى يجرى على طريقة الثور، أى جدة ظهره ، كما يجول الجمان من سلكه (البيت ٧٥) مما يذكر بالدموع المنسكبة فى بداية القصيدة، ولكن المهم هنا كذلك أن الثور يهدم كناسه بقرنيه فى البيت التالى (ج١، ص٨٨) :

٧٦- يَغشى الكِناسَ بِروْقَيْهِ ويهدمه   من هائل الرَّمل مُنْقاضٌ ومُنْكَثِبُ

ذلك أنه يريد أن يدخل بيته فتحول دونه عروق الشجرة التى تشكل كناسه وتشبه هنا أطناب الخيمة (البيت ٧٧). فطرائق الرمل هاهنا تنهال وتسقط كلما تحرك الثور فى كناسه أو فى محاولته دخول كناسه فى حين يسيل ماء المطر على طرائق ظهره مثل اللؤلؤ يعمل من فضة. وهاهنا مزج واضح بين الطبيعة والثقافة ينتج عنه هدم للبيت نتيجة توجس الخطر من الصياد وكلابه (البيت ٧٨) . ولكن يبدو أن هذا «الهدم» للبيت هو أقرب إلى إعادة ترتيبه من أجل مواجهة الخطر الجديد؛ ذلك أن الثور أسرع فى الرمل وأجود عدوا ، فهو إن غلب دخل فى الرمل؛ : قال (ج١، ص١٠٢-١٠٣) :

٩٠- حتى إذا دَوَّمَتْ فى الأرض أدركهُ   كِبْرٌ، ولو شاء نجىَّ نفسه الهَــرَبُ

٩١- خَزايَــةٌ أدركَتْه عنـد جَوْلَتِـــهِ   مـن جانب الحبل مخلوطًا بها غَضَبُ

وترفع هذه الكبرياء ، الثور إلى أن يكون فى نهاية الوحدة «كوكبا» فى إثر شيطان (الكلاب) التى تنشج بنفسها للموت كما ينشج الصبى إذا بكى ، أو تطأ على أمعائها من شدة الجوع : قال (ج١، ص١١١-١١٣) :

١٠٠- كأنهُ كوكبٌ فى إثْرِ عِفْرِيـــةٍ   مُسَوَّمٌ فى سوادِ الليلِ مُنْقَضبُ

١٠١- وهُنَّ مِن واطِىءٍ ثِنْيىْ حَوِيَّتِهِ   وناشجٍ وعَواصى الجَوْفِ تَنْشَخِبُ

وهكذا يعيد الشاعر للثور فى النهاية ، كما فعل مع الحمر الوحشية قبلُ، جزءا من طبيعته التى تخرجه من الثقافة الفقيرة ، التى تمثلها الكلاب. ولذا تستمر المطاردة والصراع؛ قال (ج١، ص١٠١) :

٨٩- فانصاع جانبه الوحشى وانكدرتْ   يَلْحَبْنَ لا يأتَلِى المطلوبُ والطلبُ

فهاهنا كذلك «شبَّه» الشاعر اندفاع الكلاب فى العدو بانكدار النجوم، وأن الثور المطلوب لايقصر فى هربه ، كما لاتقصر الكلاب الطالبة فى طلبه. لكن يظل الفرق بين الطالب والمطلوب قائمًا ، ينجى أحدهما من الآخر.

فى نهاية الحركة الأخيرة من القصيدة (١٠٢-١٢٦) يربط الشاعر بين ناقته وظليم يسرع مع أنثاه النعامة إلى أفراخهما فى غيم وبرق وتراب وريح وظلام تدفعهما جميعًا ؛ قال (ج١ ، ص١٣٢-١٣٥) :

١٢١- لايأمنان سِباعَ الأرض أو بَـــرداً	إنْ أظلَما دون أطفال لها لجَبُ
١٢٢- جاءَتْ من البَيْض زُعراً لا لباسَ لها	إلا الدَّهـــاسُ وأمٌّ بـــرَّةٌ وأبُ
١٢٣- كـأنـما فُلقَتْ عنهـا بِبَلْقَعَـــة	جَماجِمُ يُبَسٌ أو حَنْظَلٌ خَرِبُ
١٢٤- مما تَقَيَّضَ عن عُوجٍ مُعطَّفَـــةٍ	كَأنَّها شَامِلٌ أبْشارَها جَـرَبُ
١٢٥- أشداقُها كصُدوعِ النَّبــعِ فى قُلَلٍ	مثل الدحاريج لم ينبُت بها الزغبُ
١٢٦- كـأن أعناقَـهـا كُراثُ سائِفَـةٍ	طارتْ لفائفُهُ أو هَيْشَرٌ سُلُبُ

وتحتاج هذه الصورة لأطفال الظليم والنعامة إلى تأمل قبل أن نعود إلى صورة الأب والأم فى الأبيات التى سبقت هذه. ولعلنا فى حاجة إلى تذكر أن الظليم هو بديل للناقة التى يمكن القول بأنها ممثلة للشاعر نفسه. فما نفهمه عن الظليم والنعامة وأولادهما يرتد بصورة أو بأخرى إلى الشاعر وناقته . كذلك نرى أن عناصر بعينها فى هذا الجزء الأخير من القصيدة تعود إلى الظهور على نحو يمكن ربطه بذلك الوعى الكتابى المنتج لصورة نشر الكتب بعد طيها فى الأبيات الأولى من القصيدة.

وأول ما نلتفت إليه هنا هو أن الظليم والنعامة ، وهما طائران غير مستأنسين ، يخشيان سباع الأرض على أطفالهما ، كما يخشيان البرد وغيره من مظاهر الطبيعة. وفى الوقت نفسه يصبح «الدهاس» ؛ أى الرمل اللين السهل، مع الأم والأب البرين جميعًا «لباسًا» للفراخ «الذعر» ؛ أى التى لاريش عليها. كذلك يكون كله فى «بلقعة» ؛ أى صحراء خالية من النبات والشجر والأبنية. وأخيراً تكون أعناق هذه الفراخ «كراث سائفة» ، والسائفة من الرمل: ما استرق منها ، أو الرملة المستطيلة . وقد جعل الشاعر أعناقها مثل الكراث لأنه ألين إذا نبت فى السائفة. وهكذا نرى فى كل هذا أن الطبيعة أو الأرض يخشى طيرها من سباعها ،

ولكن «الرمل» يشارك الأبوين البرين حماية الأطفال من خلال فكرة «الملابس» هذه، «المنشورة» في صلب القصيدة على نحو ما بينا، حتى لو كان هذا يحدث في ظل «بلقعة». فمرة أخرى ليس ثمة «صراع» بين الطبيعية والثقافة بل بينهما «دور» أو تكافل ضمني ضد أخطار متوقعة من قبل خصوم تقليديين.

والحقيقة أننا نرى في هذه الصورة الكلية صورة أخرى أشبه بخروج الإنسان من الجنة وقد التفت إلى مدى «عريه»، أو لنقل: وقد أدرك مأساة الخروج هذه، وإن كانت هنا في ظل أطفال. بل لعل وجود الأطفال في الصورة هو الذي يبرز شعور الإنسان بمسئوليته نحو هذه «البلقعة» التي خرج منها أو نزل إليها أشبه بالميت منه بالحي، يحبو كالقسي في اعوجاجها، يغطي جلده ما يشبه الجرب. ولعل في هذه الصورة ما يكشف عن مدى وعي ذي الرمة بالتصور الإسلامي للإنسان ودوره على المعمورة.

فإذا عدنا إلى بداية هذه الحركة وجدنا أن الظليم يأخذ من الزهر لون ساقيه وأطراف ريشه الحمراء فهو «خاضب» لذلك، و«منقلب» إلى فراخه بعد أن كان مرتعه «بالسي»؛ أي الأرض المستوية، أو فلاة بعينها على جادة البصرة إلى مكة؛ قال ذو الرمة (ج١، ص١١٤-١٢٤):

١٠٢- أذاك أم خاضبٌ بالسِّيِّ مَرتَعُهُ	أبو ثلاثين أمسى فَهْو مُنْقَلِبُ
١٠٣- شَخْتُ الجُزارة مثلُ البيت سائرُهُ	من المُسوحِ خِدَبٌّ شَوْقَبٌ خَشِبُ
١٠٤- كأنَّ رجليْه مِسْماكان من عُشَرٍ	صَقْبانِ لم يَتَقَشَّرْ عنهما النَّجَبُ
١٠٥- ألهاه آءٌ وتَنُّومٌ، وعُقْبَتُهُ	من لائحِ المرْوِ والمرعى له عُقَبُ
١٠٦- يَظَلُّ مُخْتَضِعًا يبدو فَتُنْكِرُهُ	حالاً، ويَسطَعُ أحيانًا فيَنْتَسِبُ
١٠٧- كأنه حَبَشيٌّ يبتغي أثرًا	أو من مَعاشِرَ في آذانها الخُرَبُ
١٠٨- هَجَنَّعٌ راح في سوداءَ مُخْمَلَةٍ	من القطائف، أعلى ثوبِه الهَدَبُ
١٠٩- أو مُقْحَمٌ أضعفَ الإبطان حادِجُهُ	بالأمس، فاستأخَرَ العِدلانِ والقَتَبُ
١١٠- أضَلَّهُ راعيا كَلْبِيَّةٍ صَدَرا	عن مطلب وطُلَى الأعناقِ تضطربُ
١١١- فأصبحَ البَكْرُ فَرْدًا من صواحِبِه	يَرتادُ أحْليجَ أعجازُها شُذَبُ
١١٢- عليه زادٌ وأهْدامٌ وأخْفِيَةٌ	قد كاد يجْتَرُّها عن ظهرِهِ الحَقَبُ

فالظليم فى البيت ١٠٣ «يشبه» بيت الشَّعر دون قوائمه ورأسه . وفى البيت ١٠٤ تصبح رجلاه مسماكين؛ أو عودين ، يقيمان البيت . أما فى البيت ١٠٧ فهو مثل رجل حبشى أو رجل سندى. وفى البيت ١٠٩ يشبه الظليم بالجمل البكر. ولعل العامل المشترك بين كل هذه «التشبيهات» هو أنها جميعًا تنتمى إلى الثقافة بما فى ذلك بيت الشعر والجمل المستأنس . كما تتأكد «ثقافيتها» من خلال مفردات الصورة فى كل تشبيه. لكننا نستطيع أن نلمح كذلك أن «الطبيعة» تتداخل مع هذه المفردات . ولكن الشاعر يوظف الطبيعة هنا لإبراز عنصر الثقافة فى الصورة الكلية للظليم الذى هو «طبيعة» غير مستأنسة كما قلنا.

ونلاحظ كذلك فى الصور الجزئية فى الأبيات السابقة أن الشاعر مشغول، كما هو الأمر فى باقى القصيدة ، بفكرة الثياب التى تلح عليه إلحاحًا . ولعل بين هذا الإلحاح وما أشرنا إليه تأويلاً للأبيات الأخيرة من القصيدة صلة تسمح بتفسير تكرار ذكر الثياب على مدى القصيدة. وتتصل فكرة البيت هنا بفكرة الثياب بحكم أن البيت هو «ثوب» الجماعة وغطاؤها . فـ «المخملة» فى البيت ١٠٨ : قطيفة سوداء لها خمل، وهى من أكسية العرب، يروح الظليم فيها أو الحبشى. كذلك يكون على الظليم / الجمل أهدام؛ أى أخلاق من ثياب ، وأكسية. وقد يبدو أن «وجه الشبه» فى الحالة الأولى هو اللون الأسود . أو تدلية الرأس على نحو ما يذهب بعض الشراح . وكذلك الأمر فى الحالة الأخرى من حيث كان وجه الشبه أن الجمل مسترخ ، فشبه الشاعر استرخاء جناحى الظليم به، بمعنى أن حمل الجمل قد تأخر على ظهره فشبه به جناح الظليم ، وقد يؤكد «وجه الشبه» هذا الأبيات الأخرى فى الوصف نفسه. ولكن ذا الرمة كان يمكن أن يكتفى بالبيت ١٠٦ الذى يقول فيه إن الظليم إذا رعى طأطأ رأسه فلايبدو أنه ظليم ، وحين يرفع رأسه أحيانًا يبين لنا أنه ظليم على الحقيقة . ولم يكن الشاعر فى حاجة إلى الأبيات الأخرى فى «وصف» الظليم من خلال «حيوانات» أخرى أو أناس آخرين. ولكن ذا الرمة يعقب على هذا الوصف فى البيت ١١٣ الذى يقول فيه (ج١، ص١٢٥) :

١١٣- كُلٌّ من المنظرِ الأعلى لهُ شَبَهٌ   هذا وهذان قَدُّ الجسم والنُّقَبُ

يريد كل من المنظر الأعلى للظليم شبه . يقصد الجمل البكر والحبشى والسندى فى قد الجسم واللون. وثمة تفسيران آخران : الأول أن كل ما ذكره فى وصف الجمل المقحم له شبه من هذا الظليم. والآخر هو أن الشاعر يعنى بالثلاثة «هذا وهذان» : الثور الوحشى ، والظليم ، والجمل المقحم، بمعنى أنهم جميعًا سواء فى قدّ الجسم.

وربما وجدنا أن هذه التفسيرات جميعًا لها أوجه من الصحة والإمكانية. ولكن يظل لافتًا للاهتمام إلحاح هذه «التشبيهات» نفسها ومفرداتها على الشاعر فى سياق المشبه به الأصل؛ أى الناقة من جهة، وإرجاعها ، أو تطعيمها إذا صح التعبير، بمفردات تنتمى إلى الطبيعة والثقافة على السواء من جهة أخرى. ويلفت الانتباه كذلك أسلوب ذى الرمة فى هذا الوصف من حيث التصريح لنفسه أو للقارىء الضمنى بما يدل على وعيه بالصورة التى «يرسمها» . ويتضح ذلك هنا فى البيتين ١٠٦ و ١١٣ . وقد استخدم ذو الرمة هذا الأسلوب نفسه فى النسيب عندما قال فى وصف الأطلال : «يبدو لعينيك ... البيت السابع» ، وفى وصف المحبوبة: «ولايرى مثلها ... البيت العاشر »، و«تريك سنة وجه... البيت ١٤ »، «وتزداد للعين ... البيت ١٨» . وقد يتضامن مع هذا استخدام الشاعر أدوات التشبيه (كأن ، ك، كما ، ومثل) بصورة ملحوظة مع عنايته بذكر اللون والصوت فى قصيدته بحيث «نرى» قصيدته و«نسمعها» فى الوقت نفسه . ولكننا نرى أنه يعمد فى آخر القصيدة بخاصة إلى إضافة عنصر «المنظور»؛ بمعنى أن الوصف هنا حركى أكثر وله أكثر من بُعد بالمقارنة بالأوصاف المنتشرة فى سائر القصيدة على سبيل التشبيه . فهل يرجع هذا إلى طبيعة هذه الأوصاف فى حد ذاتها ؟ أم يرجع إلى أنها جاءت فى نهاية القصيدة فحسب؟

أغلب الظن أن الأمر على أى نحو يحتاج منا إلى فحص هذا الجزء الأخير من القصيدة فى ضوء سائرها . ومن الواضح أن الشاعر بداية «اطباه» التشبيه والوصف على مدى القصيدة ثم خاف أن «يغرق» فيهما فعمد نهاية إلى تحويل «منظوره» بحيث يظهر لنا مثل الظليم فى اليت الذى مر ذكره :

١٠٦- يظل مختضعًا يبدو فتنكرهُ حالاً ، ويسطعُ أحيانًا فينتسبُ

وهنا تبدو «وجهة النظر» فى حاجة إلى إعادة اكتشاف حتى نستطيع أن نلم بتفسير القصيدة تفسيراً كليًا.

أما فى البيت :

١١٢- كل من المنظر الأعلى له شبه هذا وهذان قد الجسم والنقب

فيبدو الشاعر نفسه أشبه بالطائر المحلق فوق المنظر الذى يصفه فيخلط لنا بين المشبه (الناقة) والمشبه به (الظليم) الذى يصبح كذلك مشبها بـ (جمل بكر وحبشى وسندى وبيت

شعر) فى لوحة تجمع بين الصحراء والأدغال والسماء، وتتساوى فيها النسب والألوان بين الكائنات الحية وغير الحية، الإنسانية وغير الإنسانية، المستأنسة وغير المستأنسة . وما يراه الشاعر من عل هو اللون والحجم الذى يكون له فى كل مرة صورة بيت أو ملابس تغطى كل هذه الكائنات فتساوى بينها.

وأما «الحركة» فى هذه الصورة فتتضح منذ بدايتها ؛ أى البيت ١٠٢: «....، أمسى فهو منقلب»، ثم تظهر الحركة مرة أخرى فى البيت ١٠٦ : «....، ويسطع أحيانًا فينتسب ، وفى الذى بعده ١٠٧ : «... يبتغى أثراً ...»، ثم فى ١٠٨ : «... راح فى سوداء مخملة ...»، وفى البيت١١٠ : «....، وطلى الأعناق تضطرب »، وفى البيت ١١١ : «....، يرتاد أحلية...»، ويتنوع منظور هذه الحركة بين موقف الرائى الذى يصف له الشاعر المنظر وموقف الشاعر الواصف نفسه المفسر للحركة من وجهة نظره .

وتسيطر على الظليم فى صورة «المسوح»؛ أى البيت من الشعر، مفردات تكشف عن عنائه ومسئوليته نحو أطفاله الثلاثين، كما أن الخشونة والغلاظة ملحوظتان فى صورة الظليم / البيت ، وتردده بين هذا المرعى أو ذاك لحد أن من يراه وهو يرعى لايكاد يتعرفه حتى يرفع رأسه . وهو يبدو مبتغيًا أثرا، أو باحثًا عن شىء فقده أو شىء يتتبعه ، يتصل بشكل أو بآخر بالحبشة أو بالهند. وفى نهاية الصورة يبدو الجميع داخلاً فى «مخملة» وهى من أكسية العرب، كما يقول الشارح، فالصورة تتبدى عن توتر متغلغل بين مفرداتها ، ربما لايخفف منه إلا الإحساس اللازم عن الدخول تحت ذاك الكساء من القطيفة الذى «ينتسب» إلى العرب.

ولعل هذا هو موقف الشاعر نفسه من حيث نظرته إلى المجتمع الإسلامى فى زمنه . إن «هضم» كل تلك المتغيرات التى طرأت على المجتمع العربى بعد الإسلام لتحتاج فى رأى ذى الرمة إلى «حجارة» مساعدة على «الهضم» ، مثلما يحدث للظليم، سواء أكان «المهضوم» من الأرض نفسها وهو ما يمثله الإسلام وما أدخله من تغييرات جوهرية على حياة العرب أنفسهم، أو كان من خارج الأرض وهو ما يمثله الداخلون فى الإسلام من غير العرب وأصحاب الثقافات الأخرى. ويظل «المنظر» بين السكون المنكر والسطوع المنتسب من ناحية، وظهور كل شىء مثل الآخر حجمًا ولونًا من ناحية أخرى.

ومع ذلك تبدو صورة الظليم / المقحم (الجمل البكر)، التى يمكن القول بأنها تمثل الثقافة العربية نفسها فى زمن ذى الرمة، مثيرة لبعض التأمل. ذلك أن ذلك «المقحم» : أي الذى

يتقحم من سن إلى سن، يبدو أن حادجه لم يبطنه إبطانًا جيداً، «فاستأخر العدلان والقتب»، فهذا «الاسترخاء» المادى للعدلين والإكاف الصغير، الذى يفترض فيه أن يكون على قدر سنام البعير، يوحى بأكثر من ذلك. وتذكرنا هذه الصورة بحدوج النساء فى موتيف الظعائن فى الشعر الجاهلى والإسلامى. وفى اللسان : «وبعير مقحم: يذهب فى المفازة من غير مسيم ولاسائق». وقد علق المحقق على هذا بقوله : «وهو معنى جيد ملائم للسياق». ولم يبين كيف ذلك. وربما قصد أن تشبيه الظليم بالبكر المقحم الصغير فى جسمه، وهى عبارة منقولة من أحد الشروح ، مناسب لعبارة اللسان السابقة التى أوردها المحقق نفسه. ولكنه أغفل هنا أن الصورة تقوم على تأكيد الشاعر أن هذا المقحم قد تعرض للقيام بوظيفة تقليدية من حمل مركب من مراكب النساء، ولكن الحادج لم يشد على البعير قتبه ورحله كما ينبغى «... بالأمس، فاستأخر العدلان والقتب». فثمة تخاذل فى القيام بما يجب القيام به أدى إلى إزاحة العدلين- وهما أشبه بكفتى الميزان- عن أماكنهما. ويرفد هذا المعنى ما فعله الراعيان فى البيت ١١٠ اللذان أضلا المقحم عن الماء البعيد الذى لايدرك إلا بطلب، وقد ناما عن البعير فضلّ :

١١١- فأصبحَ البكرُ فَرْداً من صواحبه يَرتادُ أحْليةُ أعجازُهـا شُـذَبُ

١١٢- عليه زادُ وأهْـدامُ وأخْفيـةٌ قد كاد يَجْتَرُّها عن ظهره الحَقَبُ

فهذا التوحد والاسترخاء للجمل يرتد به إلى الظليم فى وسطه الخشن القاسى ويؤكد فى الوقت نفسه ما ينطوى عليه الظليم/ الجمل من مسئولية «ملقاة» على عاتقه، أهمل حادجه وراعياه فى القيام بدورهما فيها، فتركوا عليه زاداً وأهداما وأخفية تثقله ويكاد يجرها جراً. وهنا يعود الشاعرإلى الظليم وأنثاه حتى يعرض علينا الصورة فى إطارها الرئيس: أى الناقة/ الظليم (ج١، ص١٢٥-١٣١) :

١١٤- حتى إذا الهَيْقُ أمسى شامَ أفْرُخَهُ وهُنَّ لامُؤْيسٌ نَأيـاً ولاكَثَـبُ

١١٥- يَرْقَدُ فى ظل عَرَّاصٍ ويَطْـرُدُهُ حفيفُ نافجةٍ عُثْنُونُها حَصِبُ

١١٦- تَبْرى لهُ صَعْلَةٌ خَرْجَاءُ خاضعةٌ فالخرقُ دونَ بناتِ البَيْضِ مُنْتَهبُ

١١٧- كأنها دلوُ بِئْرٍ جَدَّ ماتِحُهـا حتى إذا ما رآها خانها الكَرَبُ

١١٨- وَيْلُمِّها روحة، والريحُ مُعْصِفَةٌ والغَيثُ مرتَجِزٌ، والليلُ مُقْتَرِبُ

١١٩- لايَذْخَرانِ من الإيغال باقِيَـةً حتى تكادَ تَفَرَّى عنهما الأهُبُ

١٢٠- فكلُّ ما هَبَطا فى شَأوِ شوطِهما من الأماكنِ مفعـولٌ به عَجَـبُ

فهاهنا «يتخلص» الظليم من كل هذه التداخلات مع الآخرين من منظور الشاعر و«يخلص» لنفسه على مرمى من صغاره بين اليأس والرجاء، يعدو ويسرع فى ظل غيم كثير البرق، يطرده حفيف ريح شديدة، أوائلها ذات حصباء وتراب. وتعرض أنثاه له وهى نعامة صغيرة الرأس دقيقة العنق. وهى مثله «خاضعة» مثلما هو «مختضع» فيبدو «الخرق دون بنات البيض منتهب»، كأنهما يأكلان الأرض، مسرعين حين عاينا الغيم والبرق، فيبادران إلى بنات البيض، أى : إلى فراخهما. وهنا يبدو الاعتماد على النفس مختلطًا بالثقافة المشار إليها سابقًا فى السياق نفسه؛ أعنى الإشارة إلى النعامة فى البيت :

١١٧- كأنها دلو بئر جد ماتحها حتى إذا ما رآها خانها الكَرَبُ

فسرعة النعامة فى سعيها إلى أطفالها مع الظليم تنطوى على الإحساس بالواجب بقدر ما تنطوى على الإحساس بخيبة الأمل، وهما إحساسان متلازمان على ما يبدو ، وقد رأينا كيف ساهمت الثقافة فى صورة الظليم السابقة فى إضفاء الشعور بالفشل وعدم التوازن بحيث أصبح الظليم فى موقف فيه من الخشونة والقسوة النابعة من وسط الطبيعة قدر ما فيه من الإهمال فى القيام بالمسئولية المفترضة فى جانب الثقافة رغم «جد الماتح» هذه المرة، ورغم جد النعامة والظليم ، فى مواجهة الطبيعة القاسية، فى عدوهما الذى استحق الإعجاب من الشاعر:

١٢١- لايأمنان سباع الأرض أو برداً إن أظلما دون أطفال لها لَجَبُ

وهكذا ترتفع درجة الإحساس بالواجب لدى الطائرين الممثلين هنا للشاعر وناقته . فأى «طبيعة» تلك التى كان يواجهها الشاعر؟ أو أى «ثقافة» هذه التى فيها ما فيها من الجد والتخاذل؟

أما الطبيعة فلم «تطبيه» أو تدعوه كما حدث مع الشاعر والأتن والثور فيما سبق، بل قال الشاعر هنا عن الظليم فى البيت ١٠٥ : «ألهاه آء وتنوم ، ...». ففى هذا الإلهاء كثير من القهر الضمنى وليس الإغراء مما يشعرنا بأن الإيقاع المسيطر على حركات القصيدة السابقة تعرض عن عمد إلى كسر «ضمنى» كذلك. وأما فيما يتصل بالثقافة فقد أشرنا سابقًا إلى توزع الظليم وأنثاه بين العود الذى يقيم البيت، والحبشى الذى يبتغى أثرا ، إلخ ... وكل ذلك يذكرنا بتضامن الطبيعة والثقافة ضد الحمار الوحشى فى البيت ٤٠ ، وتحول الأتن إلى «إبل ينجو بها نفر/ من آخرين أغاروا غارة جلب» فى البيت ٤٧ يكشف أيضًا عن استبداد

الثقافة بالطبيعة استبداداً لايعدل من الأخيرة تعديلاً إيجابيًا ملموسًا، وكذا الأمر بالنسبة إلى الصياد فى الأبيات ٥٢-٦١ فى جزء الحمار الوحشى ، والأبيات ٨٧-١٠١ فى جزء الثور الوحشى. ولعل صورة الصياد هنا تمثل لنا الجانب «الوحشى» ، إذا صح التعبير، من الثقافة. وهو جانب فقير على مستوى المادة والروح معًا .

يأتى ذو الرمة فى نهاية كل جزء من الرحيل ببيت تظهر فيه سرعة الناقة أو الحمار أو الثور بصورة لافتة للاهتمام : الأبيات ٣٤-٣٥، ٦١، ١٠٠ ، ١١٧ . ويمكن تصور هذه الأبيات على أنها تمثل قفلاً إيقاعيًا رئيسا لكل جزء . أما المرة الأولى (ج١، ص٤٨-٥٠) :

٢٤- تُصْغى إذا شدها بالكور جانحة   حتى إذا ما استوى فى غَرْزِها تَثِبُ

٢٥- وَثْبَ الْمَسَحَّجِ من عانات مَعْقُلةٍ   كأنهُ مُسْتَبانُ الشّكُ أو جَنِبُ

فيصف فيها الناقة التى تثب أو تطفر ما أن يستقر راكبها عليها وثبًا مثل وثب الحمار الوحشى الذى يبدو فى هذه الحالة وكأن به ظلعًا وليس له ذلك . ومن الواضح أن الشاعر يسلم الناقة إلى الحمار الوحشى هاهنا. ولكن يظل هناك فرق بين الناقة والحمار، هو أن الأولى عليها كورها؛ أى رحلها ، وأنها تركب؛ أى مستأنسة ، فى حين أن الحمار ليس كذلك. وهو ما يمكن استنتاجه من فكرة «الوثب» لدى كل منهما. فما يبدو أمراً طبيعيًا فى الناقة أمر غير طبيعى فى الحمار. فمسلك الناقة/ الطبيعة المستأنسة غير مسلك الحمار / الطبيعة غير المستأنسة. ولكن «وجه الشبه» / الوثب يظل موحيًا بالمسئولية التى يضطلع بها كل منهما تجاه جماعته. ومن الواضح أن الشاعر هنا استخدم هذا «الوثب» رابطًا بين «وصف الناقة» و«تشبيهها بالحمار الوحشى»، ومن ثم جمع بين الثقافة والطبيعة جمعًا «حركيًا» ودلاليًا فى الوقت نفسه.

أما فى نهاية جزء الحمار الوحشى وأتنه فقد ذكر أنها (ج١، ص٧٢) :

٦١- كـأنهـنّ خَـوافـى أجْـدَلِ قَـرِمٍ   ولّـى لِيَـسْبِـقَـهُ بـالأمْـعَـزِ الخَـرَبُ

أى أن الحمر فى سرعتهن «خوافى أجدل» أى : خوافى صقر، والخوافى من الجناح : دون القوادم بعشر ريشات مما يلى أصل الجناح ، وأراد السرعة. وقرم أى شديد الشهوة إلى اللحم. والخرب ذكر الحبارى وقد ولى ليسبق الصقر، فطلبه. وقد ذكرنا من قبل أن الحمر هاهنا تستعيد «وحشيتها» من خلال الصقر المطارد لذكر الحبارى وذلك بعد أن كان قد ربطها فى البيت ٤٧ بـ «الإبل ينجو بها نفر من آخرين»، كما ربط الحمار نفسه بالرجل المعول يشكو

بلابله فى البيت ٤٥ . فقد فشلت الثقافة هاهنا أيضًا فى «تهذيب» أو «تحضير» الحمار الوحشى وأتنه ، بل ردت إليهم جانبهم السلبى الذى يتضامن هاهنا مع الصياد وكلابه كما ذكرنا آنفًا .

أما فى نهاية جزء الثور فيصفه الشاعر (ج١، ص١٠٠) :

١٠٠- كأنه كوكبٌ فى إثر عِفْريةٍ   مُسَوَّمٌ فى سوادِ الليلِ مُنْقَضِبُ

يريد كأن الثور كوكب معلم، مسوم بالبياض فى سواد الليل، فى سرعته فى إثر شيطان . ومنقضب أى منقض، وأصل الانقضاب القطع . فيقول: انقطع الكوكب عن موضعه فانقض . والمشبه به هنا (الكوكب) كذلك من السياق نفسه الذى أتى منه الصقر وذكر الحبارى فى حالة الحمار الوحشى؛ أى السماء. ولكن المطاردة تتقدم خطوة من حيث يعكس التشبيه هنا إيجابًا يتمثل فى الانقضاض على الشيطان نفسه وليس على طرف (ذكر الحبارى) من جنس المشبه به (الصقر) . وقد ذكرنا من قبل أن الثقافة دخلت فى صورة الثور عندما شبهه الشاعر فى البيت ٧٤ برجل وحيد، عليه قباء ، وقلنا إن هذه الصورة تذكرنا بصورة الرجل الحكيم فى الشعر الجاهلى، وهى تتسق هنا مع فكرة الكوكب المنقض على الشيطان. وبهذا يكون اطراد إيقاع القصيدة من خلال هذا البيت فى نهاية جزء الناقة والحمار الوحشى والثور الوحشى وكذلك قرب نهاية جزء الظليم، كما سنرى، متطابقًا دلاليًا مع تطور القصيدة نفسها.

أما الموضع الأخير فى السياق نفسه فهو لايأتى فى نهاية جزء الظليم تمامًا بل قبل النهاية بعدة أبيات، خلصت لوصف الظليم والنعامة معًا فى طريقهما إلى إنقاذ فراخهما؛ قال (ج١، ص١٢٩) :

١١٧- كأنها دَلْوُ بِئرٍ جدَّ ماتِحُها   حتى إذا ما رآها خانَها الكَرَبُ

يقصد النعامة؛ يقول : حين ظهرت الدلو فرآها الماتح انقطع الكرب، وهو العقد الذى على خشب الدلو، فهوت فى البئر . فشبه سرعة النعامة بسرعة الدلو فى تلك الحال. ودلالة الماء فى القصيدة لم تعد فى حاجة إلى مزيد قول. فالذى يهمنا هنا هو «خيبة أمل» الثقافة/ دلو البئر برغم جد «ماتحها» . وهذا الموقف يحمل على بقية هذا الجزء الذى أفضنا فى تحليله، نقصد الجزء الأخير من القصيدة ، الذى تعرى فيه الفراخ إلا من الرمل اللين السهل، والأم والأب البرين، «لباسًا» ، وتظهر فيه هذه الأفراخ كأنها فلقت عن جماجم يابسة، قد تم إفراغ ما

فيها ، فى بلقعة لانبت فيها وشجر ولا أبنية، كأن جربًا غطى جلودها ، وأفواهها كأنها شقوق فى خشب نبع أصفر، وأعناقها كأنها كراث رمل، أى شجرة خشنة لها ثمرة فيها شوك، قد انحتَّ الورق عنه. فهذا البيت الذى هو أشبه بالسقوط السريع المباغت للثقافة/ دلو البئر فى سياق سرعة النعامة لاينتج عنه أكثر من خيبة أمل قد تكون ممثلة تمثيلاً ضمنيًا للصياد الذى استبدل به فى جزء الظليم سباع الأرض، أو قد تكون ممثلة للشاعر نفسه فى صورة الماتح الجاد فى متحه. لقد تخلصت الصورة هنا من جانبها «الوحشى» الملحوظ فى المرات السابقة، وخلصت للجد والاجتهاد فى الوصول إلى «الأطفال» الذين بدوا فى مسيس الحاجة إلى الطبيعة/ الدهاس والثقافة / الأب- الأم كى تتخلص من يبسها وجربها وخشونة عيشها.

والجدير بالذكر أن النعامة المنفردة بالتشبيه هنا نتاج ما بين الإبل والطير. ويقال إنها ليست من الطير، ويزعمون أنها صماء ، وليس لآذانها حجم، إذ يقال إنها ذهبت تطلب قرنين، فرجعت مقطوعة الأذن، لأنها تجمع سوء الفهم والنفار والشرور كلها. يخاف الذئب منها إذا تعاون عليه الذكر والأنثى . ومع ذلك فهى تعرف صورة إشارة الرئلان وإرادتها . فتعقل ذلك وتجاوبها كما تعقل عنها من الإشارة والحركة.

ولعل فى هذا الوصف للنعامة وإمكاناتها مع صاحبها الظليم المشبهة به الناقة، ، والمشبه به الجمل البكر والبيت من الشعر والحبشى والسندى، ما يوضح لنا بآخرة رؤية الشاعر للعالم من حوله. لقد أضل راعيا الجمل إياه على نحو خاب فيه أمل ماتح الماء من البئر ، كما هدم الثور الوحشى كناسه بقرنيه ، أما النعامة فقيل إنها ذهبت تطلب قرنين . فرجعت مقطوعة الأذن. ومع ذلك يظل الإنسان/ الطفل فى حاجة إلى كل من الطبيعة/ الدهاس، والثقافة / الأم والأب البرين. وذلك من وجهة نظر الشاعر المدرك للتحالف الضمنى للطبيعة والثقافة ضد الإنسان الفرد فى زمن التحول.

المصادر والمراجع

مصادر ومراجع عربية

- ابن رشيق . العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد قرقزان ، دار المعرفة (بيروت -لبنان) الطبعة الأولى (١٩٨٨م).
- ابن طباطبا العلوى . عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع ، دار العلوم للطباعة والنشر (الرياض - المملكة العربية السعودية) (١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م).
- ابن عبد ربه الأندلسى. العقد الفريد ، تحقيق أحمد أمين، وأحمد الزين، وإبراهيم الإبيارى، دار الكتاب العربى (١٩٨٦م) .
- أدونيس ، على أحمد سعيد . الشعرية العربية ، محاضرات ألقيت فى الكوليج دوفرانس، باريس، أيار (١٩٨٤م) ، دار الآداب (بيروت - لبنان) (١٩٨٥م).
- إسماعيل . عز الدين . التفسير النفسى للأدب، سلسلة علم النفس والحياة، دار المعارف بمصر (١٩٦٣م) .
- الأسد . ناصر الدين، مصادر الشعر الجاهلى وقيمتها التاريخية ، دار المعارف بمصر، الطبعة السادسة (١٩٨٦م) .
- الأصفهانى . الأغانى، دار الثقافة (بيروت - لبنان) (١٩٥٣م) .
- البهبيتى ، نجيب ، تاريخ الشعر العربى حتى آخر القرن الثالث الهجرى ، دار الثقافة (المغرب) (١٩٨٢م).
- بلميح و إدريس ، استعارة الباث واستعارة المتلقى، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط (المغرب) (١٩٩٥م) .
- ديوان ذى الرمة، شرح أبى نصر أحمد بن حاتم الباهلى ، رواية الإمام أبى العباس ثعلب ، حققه وقدم له وعلق عليه عبد القدوس أبوصالح ، مؤسسة الإيمان للتوزيع والنشر والطباعة (بيروت - لبنان) الطبعة الأولى فى ٣ مج (١٩٧٢م-١٩٧٣م) .
- الجاحظ . البرهان والعرجان والعميان ، تحقيق عبد السلام هارون ، وزارة الثقافة ودار المأمون (بغداد- العراق) (١٩٨٢م).

- حسين طه ، مع المتنبى ، دار المعارف. الطبعة العاشرة (د-ت) ، الطبعة الأولى ١٩٣٧م) .

- خازندار ، عابد . مستقبل الشعر موت الشعر ، المكتب المصرى الحديث للطباعة والنشر، القاهرة والاسكندرية ، الطبعة الأولى ١٩٩٧م) .

- خضر ، ناظم عودة . الأصول المعرفية لنظرية التلقى، دار الشروق للنشر والتوزيع (عمان - الأردن) الطبعة الأولى (١٩٩٧م) .

- خُليف ، يوسف ، ذو الرمة شاعر الحب والصحراء، دار المعارف بمصر (١٩٧٠م) .

- سند ، محمد، ذو الرمة ، درس شاعر الطبيعة والحب، الهيئة المصرية العامة للكتاب. (١٩٧٣م) .

- صبرى ، محمد، ذو الرمة ، درس وتحليل الشوامخ ٣، مطبعة دار الكتب المصرية (١٩٤٦م) .

- ضيف ، شوقى ، التطور والتجديد فى الشعر الأموى، دار المعارف بمصر الطبعة السابعة (١٩٨١م) .

- الطيب . عبد الله ، شرح أربع قصائد لذى الرمة ، مطبوعات جامعة الخرطون قسم اللغة العربية (٢) . مطبعة مصر بالخرطوم (١٩٥٨م) .

- عباس ، إحسان . فن الشعر ، دار بيروت للطباعة والنشر ، (بيرو ت - لبنان) (١٩٥٩م) .

- عبد البديع ، لطفى ، الشعر واللغة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان (١٩٩٧م).

- عبد السميع ، حسنة ، شعر ذى الرمة، تفسير فنى أسطورى، رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس (١٩٩٢م) .

- عبد الواحد ، محمود عباس . قراءة النص وجماليات التلقى بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدى، دراسة مقارنة ، دار الفكر العربى . القاهرة ، الطبعة الأولى (١٩٩٦م) .

- العبد، محمد . مستويات التحليل اللغوى فى شعر ذى الرمة (شعر الطبيعة) رسالة ماجستير فى مجلدين ، كلية الألسن جامعة عين شمس (١٩٨٠م) .

- عز الدين ، حسن البنا . شعر الحرب عند العرب قبل الإسلام، قصيدة الظعائن نموذجًا ، دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات (الرياض - المملكة العربية السعودية) الطبعة الثانية (١٤١٨هـ- ١٩٩٨م) .

الكلمات والأشياء، التحليل البنيوى لقصيدة الأطلال فى الشعر الجاهلى. دار المناهل (بيروت - لبنان) الطبعة الثانية (١٩٨٩م) .

- عصفور، جابر ، مفهوم الشعر، دراسة فى التراث النقدى ، دار التنوير للطباعة والنشر (بيروت لبنان) . الطبعة الثالثة (١٩٨٣م) .

- عطوان ، حسين ، مقدمة القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى ، دار المعارف بمصر (١٩٧٠م) .

- العلاق، على جعفر ، الشعر والتلقى ، دراسات نقدية ، دار الشروق للنشر والتوزيع (عمان - الأردن) الطبعة الأولى (١٩٩٧م) .

- العمرى، محمد، الرواية والاختيار ، تأمل تاريخ الأدب العربى من زاوية تلقى الشعر القديم فى نظرية التلقى: إشكالات وتطبيقات ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط (المغرب) (١٩٩٥م) .

- الغذامى، عبدالله ، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب(١٩٩٨م) .

- الغيث، نسيمة ، الحركة البينية فى البائية الكبرى لذى الرمة، دراس فنية ، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية الطبعة الأولى (١٩٩٤م) .

- القط، عبد القادر ، الشعر الإسلامى والأموى، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، (بيروت -لبنان) (١٩٧٩م) .

- المبخوت ، شكرى . جمالية الألفة (النص ومتقبله فى التراث النقدى). المجمع التونسى لعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة (قرطاج- تونس) (١٩٩٣م) .

- محمد، السيد إبراهيم . الطابع الميتافيزيقى لشعر ذى الرمة، بحث مقبول للنشر (١٩٨٨م) .

- الواد ، حسين . المتنبى والتجربة الجمالية عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع (بيروت- لبنان) الطبعة الأولى.

- يقطين، سعيد، تلقى العجائبى فى السرد العربى الكلاسيكى: غزوة وادى السيسبان نموذجًا ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، الرباط (المغرب) (١٩٩٥م) .

مراجع مترجمة

- إيزر ، فولفجانج ، فعل القراءة ، نظرية جمالية التجاوب (فى الأدب)، ترجمة حميد لحمدانى، الجلالى الكدية، منشورات مكتبة المناهل (فاس - المغرب) (١٩٩٥م).
- بارت ، رولان . موت المؤلف، نقد وحقيقة ، ترجمة منذر عياشى، دار الأرض للنشر والخدمات الإعلامية ، (الرياض- المملكة العربية السعودية) (١٤١٣هـ) .
- بروكلمان ، كارل. تاريخ الأدب العربى، نقله إلى العربية، عبد الحليم النجار، دار المعارف بمصر (١٩٧٧م) .
- دانييل هنرى باجو . التلقى النقدى، الآداب الأجنبية، ترجمة غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، العدد (٩٣) السنة (٢٣) خريف (١٩٩٧م) .
- دى سوسير. فرديناند. فصول من دروس علم اللغة العام، ترجمة عبد الرحمن أيوب، فى أنظمة العلامات فى اللغة والآداب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس العصرية ، القاهرة (١٩٨٦م).
- ستاروبانسكى . نحو جمالية للتلقى ، ترجمها وأعدها محمد العمرى فى نظرية الأدب: مقالات ودراسات ، كتاب الرياض (العدد ٣٨) (١٩٩٧م) .
- سزكين ، فؤاد . تاريخ التراث العربى ، نقله إلى العربية محمود فهمى حجازى، مراجعة عرفة مصطفى وسعيد عبد الرحمن ، وزارة التعليم العالى، مطابع جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالمملكة العربية السعودية (١٤٠٣هـ- ١٩٨٣م) .
- مونرو ، جيمس ، النظم الشفوى فى شعر الجاهلية (مشكلة الأصالة) ترجمة فضل بن عمار العمارى، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض (١٩٨٧م) .
- نالينو، كارل ، تاريخ الآداب العربية من الجاهلية حتى عصر بنى أمية، دار المعارف بمصر (١٩٧٠م) .

- هولب ، روبرت ، نظرية التلقى ، ترجمة عز الدين اسماعيل، إصدارات النادى الأدبى بجدة (١٩٩٤م) .

بحوث منشورة فى دوريات عربية

- أونج ، والتر . ج - الشفاهية والكتابية، ترجمة حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد (١٨٢) (١٩٩٤م) .

- حمودة ، عبد العزيز، المرايا المحدّبة . من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، إبريل (١٩٩٨م) .

- الزنكرى ، حمادى، المتلقى عند النقاد القدامى (السلطة المحبوسة) المجلة العربية الثقافية، السنة الرابعة عشرة ، العدد السادس والعشرون، (شوال ١٤١٤هـ) (مارس آذار ١٩٩٤م) .

- ستيتكيفيتش، ياروسلاف، الاسم والنعت ، لغة الاصطلاح فى تسميات الحيوان ورموزه فى الشعر العربى القديم دراسات الشرق الأدنى، العدد الثانى (١٩٨٦م) .

- شاكر، محمود محمد، شاعر الحب والقلوات، ذو الرمة ، المقتطف ، فى ثلاث حلقات. مج ١٠٢ ، مج ١٠٣ ، فبراير، مارس ، يونيو (١٩٤٣م) .

- شبيل ، الحبيب ، هواجس حول أبعاد جمالية التلقى، الحياة الثقافية العدد (٨٨) السنة (٢٢) ، أكتوبر (١٩٩٤م) .

- عبيد، على، المروى له ، فى ضوء الموروث العربى، الحياة الثقافية، العدد (٨٩) السنة (٢٢) ، أكتوبر (١٩٩٧م) .

- عز الدين، حسن البنا ، جدل المعادل السمعى والمعادل الموضوعى (فى النقد الأدبى) فصول، مجلة النقد الأدبى، المجلد (١٠) العدد (١-٢) (يوليو/ أغسطس) (١٩٩١م) .

- يحياوى ، رشيد ، التلقى فى النقد العربى القديم علامات فى النقد، الجزء التاسع عشر المجلد الخامس (ذو القعدة ١٤١٦هـ - مارس ١٩٩٦م) .

مراجع أجنبية

- Abdul Jabbar Yusuf Al Muttalibi. A Critical Study of the Poetry of Dhu'r - Rumma Ph.D. Thesis. University of London 1960 .
  Arie Schippers , "Animal Descriptions in Two QASIDAHS by Dhu 1-Rummah: Some Remarks ", JAL, XXIII (1992), Part 3, Nov. E. J. Brill .
- Andras Hamori . On the Art of Medieval Arabic Literature , Princeton University press, Princeton , New Jersey , 1974 , pp. 29-30 .
  R. Blachere, "DHU' L-Rumma," in The Encyclopedia of Islam, New Edition , Vol , II, Leiden, E. J. Bril & London , Luzac& Co.
- Carlile H. H. Macartney (ed,). The Diwan of Ghailan ibn Uqbah known as Dhu'r - Rummah Cambridge at the University Press, 1919 .
- Carlile H. H. Macartney, "A Short Account of Dhu'r عجب نامه A Volume of Rummah", in
- Oriental Studies Presented to Edward G. Browne..., on his 60 Birthday , Febraury 1922), edited by T. W. Arnold and Reynold A. Nicholson , Cambridge, At the University Press, 1922 .
- Elizabeth Freund , The Return of the Reader: Reader-Response Criticism. Methuen: London and New York , 1987.
- Encyclopedie de l'Islam. "DHU '1- RUMMA", Tome 1, Leyde: E. J. Brill et Paris: Alphonse Picard 1913.
- Harold Bloom 1-A Map of Misreading . Oxford University Press, 1975 , USA.
- The Anxiety of Influence . A Theory of Poetry. 2 nd. Edition , Oxford University Press, 1997 , pp. 19-45 .
- Irena R. Makaryk (General Editor and Compiler), Encyclopedia of Contemporary Literary Theory Approaches, Scholars, Terms. University of Toronto Press, Reprinted ed. 1995.

- Jaroslav Stetkevych.

- " Name and Epithet: The Philology and Semiotics of Animal Nomen - clature in Early Arabic Poetry". Journal of Near Eastern Studies 45 , no 2 (Apr. 1986).

- Jesse M. Gellrich . The Idea of the Book in the Middle Ages : Language Theory , Mythology , and Fiction. Cornell University Press: Ithaca and London 1985 .

- Mariann Sanders Regan LOVE WORDS. The Self and the Text in mediieval and Renaissance Poetry. Ithaca and London : Cornell University Press, 1982 .

- Michael A. Sells, trans. & intro.

- Desert Tracing , Six Classical Arabian Odes, Wesleyan University Press, Middletown , Connecticut, 1989 .

- "Guises of the Ghul : Dissembling Simile and Semantic Overflow in the Clssical Arabic Nasib , "in S.P. Stetkevych (ed.), Reorientation / Arabic and Persian Poetry , Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1994 .

- Nabia Abbott, Studies in Arabic Literary Papyri , III, Language and Literature , The University of Chicago, Oriental Institute Publications. Volume LXXVII, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1967 .

- Raman, Selden (ed). The Theory of Criticism from Plato to the Present . AReader. London and New York : Longman .

- Rvdolvs Smend , De Dsv r'Rvmma Poeta Arabico et Carmine Eivs, Dissertatio Inavgvralis, Booae , Formis Caroli Georgi. Anni MDCCCLXXIV .

- Salma K. Jayyusi, "Umayyad Poetry", in : The Cambridge History of Arabic Literature. Arabic Literature to the End of the Umayyad Period,

ed . A. F.L. Beeston et al. ., Cambridge: Cambridge University Press, 1983 .

- Suzanne P. Stetkevych (ed,), Reorientations/ Arabic and Persian Poetry , Indiana University Perss, 1994 .

Wolfgang Iser. The Act of Reading : A Theory of Aesthetic Response . Baltimore: John Hopkins University Press. 1978 .

- Th. Noldeke, "Dhurrummah, " in Zeitschrift fur Assyriologie, 33 / 1921.

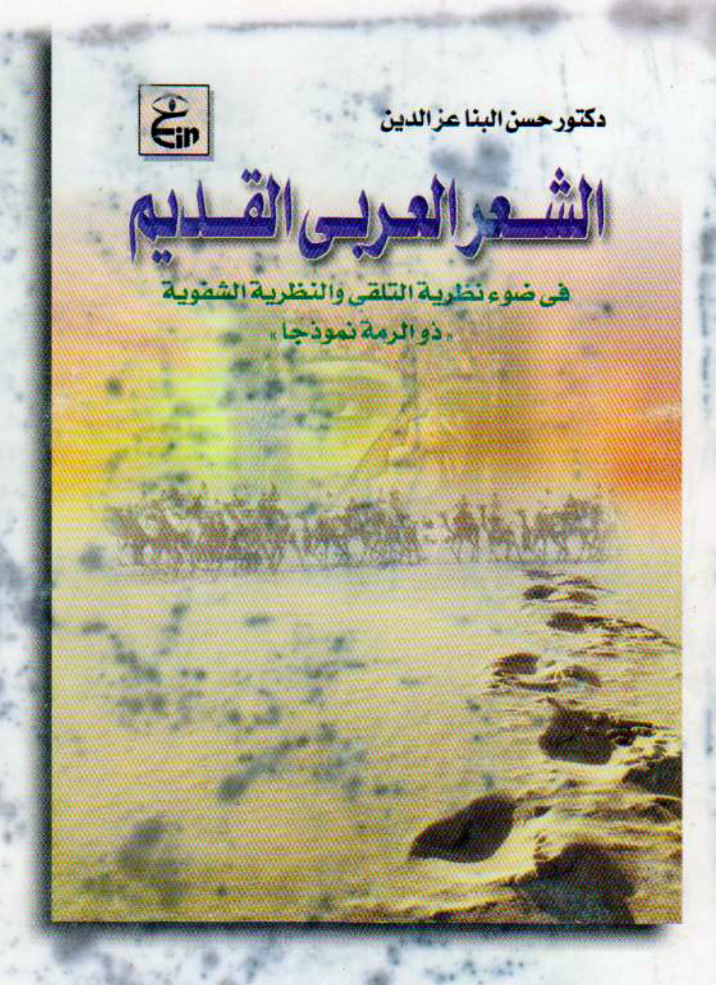
محتويات الكتاب

صفحة



رقم الإيداع ٣٨٠٥ / ٢٠٠١
الترقيم الدولي I.S.B.N. 977 - 322 - 052 - 4
دار روتابرينت للطباعة ت: ٧٩٥٢٣٦٢ - ٧٩٥٠٦٩٤
٥٣ شارع نوبار - باب اللوق

دكتور حسن البنا عز الدين
الشعر العربى القديم





للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية
FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES